3 1761 06610064 5

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/silutyrusskikhkh00mako

Пятнадцать экземпляровъ этой книги отпечатаны на бѣлой голландской бумагѣ и выпущены въ свѣтъ нумерованными.

Рисунокъ обложки исп. Л. Чирикова, заглавныя буквы — по рис. Г. Нарбута (†).

-1P Makovsky, Sergei Konstantinovich

СЕРГѢЙ МАКОВСКІЙ

СИЛУЭТЫ РУССКИХЪ ХУДОЖНИКОВЪ

Siluéti russkikh khudozhnikov

НАША РѢЧЬ

ПРАГА
1922

519833
22. 3. 51

MICROFORMED BY PRESERVATION SERVICES
DATE JAN 21 1992

Книга окончена печатаніемъ 8 іюня 1922 года въ типографіи „Политика“, Прага, Вацлавское нам., 21. Воспроизведенія картинъ, трехцвѣтной автотипіей и неотипіей, исполнены въ „Чешской Графической Уніи“, Прага-Вышеградъ.

ВМѢСТО ВВЕДЕНІЯ.

Издатель: Повѣрьте издательскому чутью. Теперь на очереди искусство. Политическія гаданія и распри эмигрантскихъ круговъ, говоря по совѣсти, успѣли наскучить Западу. Но Россія остается въ центрѣ вниманія. Вѣдь помимо нашего горе-бѣженства, — партій, съѣздовъ, резолюцій и антибольшевистскихъ передовицъ, — существуетъ же русская культура, и не показатель ли ея русское искусство! Вотъ отвѣтъ на волнующій всѣхъ вопросъ о будущемъ Россіи... Знаете, написали бы вы книгу — ну, хотя бы о русской живописи?

Критикъ: Для иностранцевъ?

Издатель: Не только. Подавляющее большинство зарубежныхъ соотечественниковъ тоже недостаточно — охъ, какъ недостаточно! — цѣнитъ своихъ художниковъ. О молодомъ поколѣніи и говорить нечего. Съ семнадцати лѣтъ на войнѣ, потомъ революція, добровольчество, скитаніе по заграницамъ. Гдѣ ужъ тутъ художественное образованіе. А жажда есть. Можетъ ли молодежь, воспріимчивая ко всему „прекрасному и вѣчному", не жаждать того прекраснаго и вѣчнаго, что создано нашими мастерами, — скажемъ, за послѣднюю четверть вѣка?

Критикъ: Понимаю, вы хотите отъ меня „новѣйшую" исторію русской живописи — для непосвященныхъ европейцевъ и непросвѣщенныхъ бѣженцевъ?

Издатель: Не смѣйтесь. Это серьезно.

Критикъ: Еще бы! Написать исторію: безъ книгъ, безъ музеевъ, безъ фотографій, безъ общенія со своимъ художественнымъ „дома", послѣ четырехъ то лѣтъ изгнанничества... Протестую. Невыполнимо.

Издатель: Да я вовсе не объ „исторіи". Напишите очерки, скажите о самомъ главномъ, дайте силуэты выдающихся художниковъ, что ли, — такіе силуэты, которыми въ цѣломъ дыли бы намѣчены общія направляющія линіи въ современномъ художествѣ русскомъ... Тѣмъ болѣе, что именно теперь, послѣ всего то пережитого, разумѣется по иному должны представляться и эти линіи. Не такъ ли?

Критикъ: Пожалуй. Что нынче, при свѣтѣ всероссійскаго пожара, не кажется инымъ?

Издатель: Вотъ видите. Значитъ, найдется что написать?

Критикъ: Найдется, но съ оговоркой и даже съ двумя оговорками.

Издатель: Какими, позвольте спросить?

Критикъ: Слѣдующими. Во-первыхъ, и я, какъ бѣженецъ, могу говорить о родномъ искусствѣ только по воспоминанію, по старымъ впечатлѣніямъ, а слѣдственно — отнюдь не обѣщая новаго слова о томъ или другомъ художникѣ. Чтобы попытаться сказать это слово, надо бы проникнуться наново очарованіемъ

самихъ картинъ... не изъ „прекраснаго далека". Во-вторыхъ: направляющія линіи намѣтить не трудно, однако... не указывая перспективъ въ будущее.

Издатель: Съ первымъ согласенъ, но почему — „не указывая перспективъ" ?

Критикъ: Да потому что художественныя перспективы конечно ужъ зависятъ отъ общихъ національныхъ горизонтовъ. А кто сейчасъ въ состояніи разсмотрѣть ихъ, не согрѣшивъ самымъ беззастѣнчивымъ фантазерствомъ? Искусство — вѣтвистое древо, у котораго отсыхаетъ то одинъ, то другой сукъ, смѣняясь молодыми подъгами. Опредѣлить, какимъ изъ нихъ цѣнности, значило бы провидѣть образъ того русскаго завтрашняго дня, который пока что и не брежжитъ.

Издатель: Допустимъ. Оставьте пророчества. Просто разскажите о томъ, что вспомнится, и о новомъ, теперешнемъ, ощущеніи своихъ художественныхъ воспоминаній. Это ужъ будетъ цѣнно... Изъ ощущенія то вашего, хоть и безъ „перспективъ", читатель самъ, повѣрьте, сдѣлаетъ выводы и, мнѣ думается, недевотрадные выводы. Воспоминанія у васъ, сознайтесь, вѣдь неплохія? Есть что вспомнить?

Критикъ: Убѣдили. Да, есть что вспомнить. Въ чемъ другомъ, а въ искусствѣ русская культура за эти двадцать пять лѣтъ просіяла сказочно. И Западъ, подлинно, нуждается въ словахъ и свѣдѣніяхъ о нашемъ искусствѣ, а свои, зарубежные русскіе, и подавно. Конечно, мнѣ придется вспомнить и свѣтъ и тѣни... Впрочемъ напишу, какъ напишется.

Издатель: Вотъ и отлично. Итакъ, не мудрствуя лукаво, беритесь за перо. И да помогутъ вамъ музы!

Критикъ: На сей разъ судьба моей книги въ рукахъ Мнемозины, — помните? — той музы, чей образъ воспѣлъ Поль Клодель. Въ переводѣ Максимиліана Волошина, кажется, такъ:

Мнемозина! Старшая, та, которая не говоритъ!

Она — внутреннее время. Она — бьющій ключемъ кладъ. Она совпадаетъ. Она владѣетъ, она помнитъ, и всѣ сестры внимательны къ движеніямъ ея вѣкъ...

Но бѣда въ томъ, что она, божественная Память, какъ всѣ музы, капризница. Поручитесь ли вы, что читатель не казнитъ меня за ея измѣны?

Издатель: Ну, это ваше дѣло. Какой же вы критикъ, если не научились прятать того, чего не умѣете вспомнить?

*Критикъ: **Alea jacta.** Такъ и назовемъ: „Силуэты русскихъ художниковъ".*

I. НА СМѢНУ ПЕРЕДВИЖНИКАМЪ.

Восторженнымъ признаніемъ современниковъ пользовалась наша живопись въ 70—80-е годы, въ расцвѣтъ передвижничества. Не сравнить съ предыдущими и съ послѣдующими десятилѣтіями. Ни раньше, ни позже не поддерживалось единодушнѣе опредѣленное направленіе и не возвеличивались пламеннѣе отдѣльныя славы. Между публикой и художниками было полное согласіе. Передвижничество народилось одновременно съ появленіемъ на культурномъ поприщѣ интеллигента-разночинца, передъ которымъ путь былъ расчищенъ реформами Александра II. Это искусство отвѣтило чаяніямъ народнической мысли, оно сблизило въ глазахъ цѣлаго поколѣнія политическую этику съ эстетикой. „Направленіе“ соотвѣтствовало и гражданскимъ идеаламъ и художественнымъ запросамъ еще недавно до странности безразличнаго къ отечественной живописи русскаго общества.

Каждая „передвижная“ являлась событіемъ. Задолго до открытія шли слухи и толки, мастерскія знаменитостей осаждались любопытными, покупатель волновался и норовилъ пріобрѣсти картину еще въ проектѣ, на мольбертѣ. О будущихъ „гвоздяхъ“ выставки слагались легенды, а когда она открывалась, петербургскій и московскій зритель валилъ толпой (нерѣдкостью было восемь-десять тысячъ посѣтителей, по тому времени цифра огромная). Затѣмъ начинались побѣды въ провинціи, гдѣ еще простодушнѣе принималось на вѣру „святое искусство“ товарищества.

Критики, въ сущности, не было вовсе. Вѣдь нельзя же считать критикой кустарныя поученія Стасова, судившаго о живописи „по Чернышевскому“ и отождествлявшаго русскій стиль съ Ропетовскими „пѣтушками“. Громоподобный басъ этого баяна интеллигентской идейности долго заглушалъ голоса болѣе чуткихъ цѣнителей, пытавшихся отгородить искусство отъ литературной проповѣди. Но Стасовъ дѣйствительно умѣлъ „поощрить талантъ“, заразить общественное мнѣніе восторгомъ своимъ; его роль въ томъ исключительномъ подъемѣ вниманія къ живописи, о которомъ идетъ рѣчь, не изъ послѣднихъ. Умѣлъ онъ конечно и браниться постасовски, не жалѣя красныхъ словъ. Стасова боялись и предпочитали ему „угодить“, тѣмъ самымъ угождая современному вкусу. И казалось — не было на свѣтѣ ничего значительнѣе и превосходнѣе вотъ этой, столь національной, живописи; она приравнивалась безъ колебанія къ литературнымъ подвигамъ Некрасова, Достоевскаго, Толстого, Тургенева.

Правда, были и тогда неудачники, которымъ никакъ не удавалось попасть въ точку. Между ними, напримѣръ, — Н. Н. Ге, вдохновенный художникъ, хоть и неумѣлый мастеръ, оцѣненный по достоинству лишь очень недавно, притомъ за „удачи“, менѣе всего имъ сознававшіяся. Зато сколько дутыхъ репутацій (какъ мы поняли позже) среди любимцевъ минуты, сколько скромныхъ талантовъ, вознесенныхъ превыше облака ходячаго, сколько пошлостей, прославленныхъ отзывчивой на „внутреннее содержаніе“ и на бросскую выдумку обывательской критикой и „честномыслящими“ публицистами...

И. Е. Рѣпинъ какъ то въ лекціи, посвященной А. И. Куинджи, разсказалъ о поистинѣ потрясающемъ успѣхѣ пейзажей Куинджи, которые появлялись то на передвижныхъ, то для вящшаго впе-

чатлѣнія на отдѣльныхъ выставкахъ „при вечернемъ освѣщеніи“ (керосиновыя лампы съ рефлекторами, электричества еще не было). Эти неожиданно-яркія, но, говоря по правдѣ, сомнительныя въ художественномъ отношеніи красочныя необычайности (теперь трудно судить, такъ онѣ пожухли) кружили головы новизной солнечныхъ и лунныхъ эффектовъ. Бенгальскіе огни Куинджи ударяли по сердцамъ, трогали не меньше, чѣмъ въ свое время заплаканные глаза „Неутѣшной вдовы“ Крамскаго и Перовскія утопленницы. Почитатели не давали покоя автору „Березовой рощи“ и „Лунной ночи на Днѣпрѣ“. Всякій разъ начиналось какое то паломничество. На лѣстницѣ передъ его квартирой становились въ очередь: лишь бы побесѣдовать минутку съ „самимъ Архипомъ Ивановичемъ“. Оставалось наглухо запереть двери, чтобы работать. Это ужъ не успѣхъ, а прямо стихійное поклоненіе!

Популярность, вплоть до комическихъ черточекъ, баловала не одного Куинджи. Звѣзда того же Рѣпина сіяла ослѣпительно. Послѣ „Бурлаковъ“ (которыхъ, кстати сказать, такъ умно и сдержанно похвалилъ Достоевскій), каждое его произведеніе вызывало осанны, въ немъ искали и находили то, что считалось признакомъ высокаго творчества: „идею“. При этомъ реализмъ, самъ по себѣ, дѣйствительно безпощадный и подчасъ ярко-психологическій у Рѣпина, сходилъ за тенденцію, а тенденція за реализмъ. Вотъ это обстоятельство — смѣшеніе „гражданственности“ и реализма — и обусловило художественный стиль цѣлаго поколѣнія жанристовъ куда менѣе одаренныхъ чѣмъ Рѣпинъ (большой, очень большой живописецъ, несмотря на прирожденный недостатокъ вкуса, вульгарный пошибъ композиціи и назойливый анекдотизмъ). Весь духъ школы Крамского, непререкаемаго вождя передвижниковъ, хоть и весьма средняго и сухого мастера, духъ этой заскорузлой

за рѣдкими исключеніями живописи, окрашенной изобличительнымъ драматизмомъ или юморомъ, — результатъ въ концѣ концовъ указанной оцѣнки реализма интеллигенціей. Неприглядная правда жизни, жизни маленькихъ людей, особенно крестьянъ (и утѣснителей ихъ, помѣщиковъ и властей, для контраста), въ образахъ, какъ бы списанныхъ съ дѣйствительности, — противополагалась искусству, брезгающему „мужикомъ", витающему въ эмпиреяхъ барскаго равнодушія къ униженнымъ и оскорбленнымъ.

Но не забудемъ, что не только „направленство" рѣшало репутацію художника въ эти блаженной памяти времена Стасова, щеголявшаго своей радикальной косовороткой. Нѣтъ, восхвалялось, хоть можетъ быть и не совсѣмъ тою же публикой, всякое сюжетное эпигонство. Процвѣтали и авторы, чуждые гражданскихъ мотивовъ, эстеты по своему (зачастую наперекоръ Стасовскимъ громамъ), привозившіе изъ Италіи и Парижа полотна съ нерусскимъ историческимъ и бытовымъ сюжетомъ. Эти полотна, мы знаемъ, производили иногда не менѣе сильное впечатлѣніе на Петербургъ и провинцію, чѣмъ доморощенные жанры съ тенденціей. Допустимъ, что чистокровные пейзажисты, напр., Куинджи, Шишкинъ, Киселевъ и др., покоряли современниковъ тѣмъ, что изображали нашу, русскую, природу, выдвигая красоты деревни, на которой какъ бы отпечатлѣлись вѣка народные, — послѣ долгихъ лѣтъ казенщины и пренебреженія своими смиренными далями въ угоду пышной иностранщинѣ. Но чѣмъ объяснить потрясающій успѣхъ, скажемъ — Семирадскаго ?

Я былъ еще ребенкомъ въ ту пору, однако помню, какъ прогремѣла его „Фрина" (написана въ 1873 году), занявъ почетное мѣсто въ залахъ Эрмитажа. Общій голосъ былъ, что лучше этакой картины ничего и представить нельзя. Упорные идеологи

передвижничества, хоть и протестовали, но отдавали должное „геніальному рисунку", „поразительному колориту", „несравненной маэстріи" въ этой слащавой панорамѣ, ловко скомпанованной, словъ нѣтъ, но не вдохновенной ни на грошъ, пустой какъ раскрашенная фотографія... Было несомнѣнно что то сближавшее эти столь различныя, какъ будто, исповѣданія живописи, — художниковъ, казалось бы, глубоко чуждыхъ другъ другу: реалистовъ-народниковъ, съ одной стороны, и съ другой — эпигоновъ романтическаго пейзажа, Айвазовскаго, напримѣръ, и протокольно-этнографическаго Верещагина, и послѣдышей брюлловскаго академизма, въ родѣ Семирадскаго, и Константина Маковскаго, отъ передвижническихъ жанровъ („Похороны", „Масляница") перешедшаго къ боярскимъ „живымъ картинамъ", очень свѣтскимъ портретамъ и салонной миѳологіи по моднымъ образцамъ Парижа. Всѣмъ имъ на родинѣ сопутствовала богиня славы, иные преуспѣвали и заграницей. Всѣхъ ихъ соединяло общее въ концѣ концовъ искусствопониманіе, не взирая на кажущуюся непримиримость точекъ зрѣнія.

Это общее и создавало то согласіе спроса и предложенія на художественномъ рынкѣ, которое теперь, на отдаленіи тридцати съ лишнимъ лѣтъ, представляется столь внушительнымъ расцвѣтомъ россійскаго искусстволюбія. Публика восхищалась художниками, потому что вполнѣ понимала ихъ. Художники понимали свои задачи, такъ же какъ публика. Передвижники, исповѣдовавшіе направленство, были вдвойнѣ понятны: и со стороны чисто-изобразительной и съ литературной. Академистовъ, этнографовъ, романтиковъ, салонныхъ мастеровъ тоже понимали, хоть они и не сѣяли „разумнаго и добраго", а довольствовались однимъ „вѣчнымъ". Уровень эстетическаго міровоззрѣнія былъ одинаковъ. Цѣлью живописи всѣми равно признавалась „нату-

ральность" изображенія. Даже самые ненатуральные, деревянно-жесткіе или холодно-приторные авторы были увѣрены въ этомъ. Портреты должны „вылѣзать изъ рамъ", пейзажи — производить такое впечатлѣніе, словно вотъ открылась въ окошкѣ „настоящая" природа; бытовая или историческая композиція создавалась съ расчетомъ убѣдить, что именно такъ, „какъ нарисовано", все въ жизни и происходитъ. Айвазовскій (маринистъ весьма одаренный, но нарядно-пустой) умилялъ больше всего тѣмъ, что вода его морей до обмана глазъ похожа на воду; „новобранцы" Савицкаго и вытянувшійся во фрунтъ жандармъ, въ картинѣ „На войну", были точь-въ-точь такими, какими всѣ ихъ могли видѣть; „сосны" Шишкина — ни дать, ни взять точная копія сосенъ; южное солнце „Фрины" слѣпило глаза, а украинская луна Куинджи вызывала „до смѣшного" иллюзію лунной ночи, особенно на выставкѣ „при вечернемъ освѣщеніи". Ни художнику, ни зрителю не приходило въ голову, -- такова идиллія дней, — что сходство съ „объективной" природой не можетъ быть мѣриломъ искусства ужъ только потому, что объективность природы есть марево разсудка; что художникъ столько же творитъ природу, сколько природа создаетъ художника; что видѣть, „какъ всѣ", въ огромномъ большинствѣ случаевъ значитъ не видѣть вовсе; что призваніе живописца — открывать то, чего другіе не видятъ; что у живописи — свои, глубокія задачи, лишь смутно угадываемыя нами въ волшебствѣ линейнаго и красочнаго узора, въ откровеніяхъ формы и вдохновившей ее мечты, во всемъ, что мы называемъ языкомъ мастера, и во всемъ неизреченномъ, что уводитъ въ тайники его духа. Кто понималъ тогда, что въ искусствѣ красота яви — если не только субъективна, то всегда условна и зависитъ отъ культурной зоркости творца и отъ внушеній эпохи?

Неудивительно, что ничтожными оказались усилія даже крупнѣйшихъ, Божіей милостью, талантовъ этого времени, эстетически не зоркаго и духовно не культурнаго. Направленство тутъ такое же слѣдствіе некультурности, какъ и выборъ изобразительныхъ средствъ. Элементарно отношеніе къ краскѣ, убого воображеніе, близорука оцѣнка искусства дней минувшихъ. О прошломъ русской живописи словно никто и не помнилъ. Несравненная иконопись новгородская и московская, древнія фрески нашихъ церквей служили только предметомъ археологическаго крохоборства. Полному зобвенію было предано творчество великихъ мастеровъ XVIII вѣка и начала XIX-го: ихъ пришлось наново открыть уже въ девяностые и девятисотые годы. Если добрая традиція не оборвалась окончательно, то благодаря лишь нѣсколькимъ одинокимъ путникамъ по неторнымъ тропамъ, обходившимъ большую дорогу моды, и безсознательному чутью самыхъ даровитыхъ, невольно нападавшихъ на потерянные слѣды. Отношеніе къ западному искусству было такъ же слѣпо. Иныхъ „стариковъ“ еще почитали, особенно Рембрандта, Рубенса, Веласкеза, хоть и не понимали главной сути въ нихъ: творческой новизны языка и неподражаемаго размаха личности. Но среди ближайшихъ предшественниковъ и современниковъ кумирами становились неизмѣнно не тѣ и не за то.

Когда еще прошумѣлъ въ Парижѣ „отецъ натурализма“ титанъ-Курбэ, и пропѣли трогательную пѣснь свою о сельской природѣ барбизонцы: Коро, Добиньи, Труайонъ, Руссо, Дюпре, Діазъ! Правда, не очень то считались съ ними оффиціальные Салоны, какъ вскорѣ и съ родоначальниками импрессіонизма — Манэ, Ренуаромъ, Писсарро, Дегà, Монэ и др. (тоже 70—80-е годы), однако разсмотрѣть „Барбизонъ“, вдохновиться имъ можно было и не

покидая Петербурга — въ Кушелевской галлереѣ... Никто не смотрѣлъ и не вдохновлялся. Зато прельщали Ахенбахъ и Каламa. Зато маленькіе нѣмцы во главѣ съ Кнаусомъ вліяли сугубо. Не Лейбль, не геніальный Менцель, а Кнаусъ... Но самымъ общепризнаннымъ идеаломъ мастера былъ, кажется, Фортуни. Сколько разъ я слышалъ отъ Рѣпина, что по совершенству рисунка съ Фортуни никакъ не сравнится... Рембрандтъ. А Рѣпинъ въ свое время отлично копировалъ Рембрандта, — не ему бы упрекать великаго голландца за „неправильно" нарисованный слѣдокъ у трупа въ картинѣ „Урокъ анатоміи" (Гаагскаго музея), на что онъ отважился, полемизируя съ „Міромъ Искусства".

Рѣпинское словечко — „плохо нарисованный Рембрандтомъ слѣдокъ" вскрываетъ искусствовоззрѣніе всей эпохи. Рисовать хорошо означало соблюдать академическій канонъ. По этой теоріи, укоренившейся съ тѣхъ поръ, какъ существуютъ академіи, законы перевода на плоскость трехмѣрной формы даны незыблемо, разъ навсегда. Художникъ вправѣ мѣнять комбинаціи формъ, но контурная передача раккурсовъ, пропорцій, рельефа, особенно — строенія тѣла человѣческаго, подчинена нерушимымъ правиламъ. Это сама истина: природа такая, а не другая, рисунокъ такой, а не другой.. Реализмъ XIX столѣтія, мы знаемъ, во всей Европѣ возникъ, какъ реакція противъ академій (и у насъ передвижники начали исходомъ изъ Кокориновскаго зданія), но реакція коснулась сюжета и композиціи по преимуществу: истина канонизованнаго рисунка не была поколеблена. Истина эта отъ поколѣнія къ поколѣнію успѣла пустить такіе глубокіе корни въ сознаніи не однихъ художниковъ, но и судей ихъ, любителей, которымъ подпѣвала ея величество Толпа, — что всякое намѣренное отступленіе смѣльчака отъ этой истины встрѣчалось неподдѣльнымъ

негодованіемъ даже наиболѣе равнодушныхъ къ судьбамъ искусства, какъ нарушеніе принципа, освященнаго всеобщей солидарностью. Погрѣшности отъ неумѣнія прощались, бунтъ — ни за что! Во времена эпигонскаго, подражательнаго академизма (хотя бы и подъ знаменемъ борьбы за „свободу искусства") особенно ревниво оберегалась канонизованная правильность. Академическимъ реалистамъ — а къ таковымъ можно отнести чуть ли не всѣхъ видныхъ представителей разбираемой эпохи — блюстительницей канона казалась сама „объективная природа". И они провѣряли себя, совершенствуясь въ „естественности", очень просто... при помощи фотографій.

Привычка искать въ природѣ только то, что видятъ всѣ, и выражать найденное тоже такъ, какъ всѣ видятъ, лишила даже самыхъ талантливыхъ героевъ этого времени — художническаго героизма, безъ котораго ничего долговѣчнаго не создашь. Вульгарность зрѣнія, или, выражаясь философскимъ терминомъ: зрительной аперцепціи, — иначе не назовешь первороднаго грѣха этой живописи, „фотографической" въ идеалѣ и потому безпомощной. Покорные догмату натуральности, жрецы ея считали правдой пустую видимость, не понимая уроковъ подлинно-живописнаго реализма, т. е. правдолюбія, утверждающаго не академическіе зады, а всегда новую и всегда личную выразительность формы.

Самый способъ писать картины вполнѣ отвѣчалъ тогдашней эстетикѣ. Подготовительный этюдъ съ натуры и натурщикъ являлись ея альфой и омегой. Ничто такъ не преслѣдовалось, какъ „отсебятина": безъ объективной самопровѣрки нельзя было ступить шагу. Пейзажный этюдъ переносился на холстъ въ увеличенномъ масштабѣ, а фигуры, помимо общихъ указаній этюда, писа-

лись непремѣнно съ моделей, а то и съ манекеновъ, которыхъ облачали въ приличествующіе случаю костюмы и ставили въ позу. Тщательность въ этомъ отношеніи доходила до мелочей. Но главное то и ускользало чаще всего: художественная убѣдительность образа. Натурщикъ на картинѣ оставался позирующимъ натурщикомъ, т. е. тѣмъ, чего ни въ жизни, ни въ воображеніи не бываетъ. На холстъ переносились болѣе или менѣе „живо" модели въ позахъ, болѣе или менѣе „естественно" наряженныя, на фонѣ переписаннаго безъ первоначальной непосредственности этюда. Вотъ почему такъ предательски отдаютъ маскарадомъ эти столь документальные жанры. Эскизы почти всегда гораздо выразительнѣе и картиннѣе самихъ картинъ. Ихъ спасаетъ незаконченность. Видѣніе художника, закрѣпленное красочнымъ намекомъ и общимъ ладомъ композиціи, не стерто разсудочной мертвописью.

Вотъ почему, при сравненіи съ холстами старыхъ мастеровъ, сюжетные холсты даже такого таланта, какъ Рѣпинъ, непріятно дѣйствуютъ назойливостью движеній, раккурсовъ, „типичныхъ" фигуръ и выразительныхъ ужимокъ. Мы отдаемъ должное таланту, сдѣлавшему все, что отъ него зависѣло, чтобы преобразить загримированную модель, заострить притворный, окаменѣлый жестъ, вдохнуть неподдѣльное чувство въ лицо, увѣковѣчить мигъ жизни, схваченный на лету зоркой памятью, но какъ бы ни подчинялись мы внушенію художника, не уйти отъ досаднаго сознанія, что онъ связанъ, что изобразительныя средства его ограничены ложными навыками, что онъ пренебрегаетъ чѣмъ то самымъ важнымъ, безплодно растрачивая силы на очень дешевую „правду". Рѣпинскій Иванъ Грозный, судорожно припавшій къ раненому на смерть сыну, — ярко написанная натура, не больше, такъ же

и его Николай Чудотворецъ, театрально удерживающій руку палача, и театрально-гнѣвная царевна Софья, и смѣющіеся натурщики съ длинными усами и бритыми черепами, изображающіе его „Запорожцевъ".

Видѣніе исторической были всего меньше поддается такому методу воплощенія. Но такъ же и современный бытъ, перенесенный въ картину этимъ пріемомъ, обрѣтаетъ оттѣнокъ до-нельзя тусклой вульгарности. Художественно не впечатляютъ передвижническіе „живьемъ" схваченные типы мужиковъ и чиновниковъ, разыгрывающихъ бытовыя сцены по указкѣ живописца-режиссера. Ужъ во стократъ убѣдительнѣе, долговѣчнѣе, хотя бы мечтательные „пейзане" Венеціанова. Развѣ вопросъ тутъ въ вѣрности объективному факту? Искусство преображаетъ факты, углубляетъ и возноситъ дѣйствительность, ту дѣйствительность, что существуетъ для всѣхъ; потому что живетъ искусство внѣ человѣческаго времени и внутренняя правда его какой то другой природы, чѣмъ наша преходящая явь. Художники во всѣ вѣка работали съ натуры. Художественный реализмъ понятіе очень древнее. Парразій и Зевскисъ прославились реализмомъ. За тысячелѣтія до христіанской эры чистѣйшими реалистами умѣли быть и египтяне. Почти не было эпохи, гдѣ бы рядомъ съ искусствомъ стилизующимъ и фантастическимъ не пробивалось творчество, черпающее силы въ смиренномъ или дерзкомъ наблюденіи природы, — традиція, безконечно долгая, восходящая къ доисторическимъ временамъ, къ идоламъ дикарей и къ охотничьимъ рисункамъ каменнаго вѣка. Но никогда реализмъ не падалъ въ эти низины тривіальности, не былъ такъ бѣденъ пророческимъ смысломъ красоты.

Мастера итальянскаго и французскаго Возрожденія, голландцы, и большіе и маленькіе, тоже писали натурщиковъ и ужъ конечно

не были менѣе наблюдательны и менѣе опытны технически, чѣмъ преемники ихъ въ концѣ девятнатцатаго столѣтія, но, наблюдая натуру и стараясь передать ее возможно правдивѣе, они знали, что міръ чудесенъ, полонъ неисчерпаемой, вездѣсущей красоты, и что наслѣдникомъ этого богатства и творцомъ, одновременно, является человѣкъ въ Богѣ и Богъ въ человѣкѣ. Они умѣли подражать природѣ, не отдаваясь въ рабство факту, они угадывали въ безпорядкѣ линій и красокъ ритмъ и гармонію, въ безличномъ хаосѣ повседневности прозрѣвали строй личности. Они не боялись ни отступленій отъ разсудочныхъ нормъ, ни явныхъ несообразностей, когда сердце подсказывало, что такъ красивѣе, волшебнѣе, благодатнѣе, и потому — вѣрнѣе.

Вотъ этой благодати недостаетъ русской живописи въ разбираемую эпоху. Ея жрецы никуда не прозрѣвали, ничего не угадывали. Въ природѣ видѣли одну „натуру“ безъ чудесъ и безъ Божества. Теоретическій нигилизмъ, который былъ въ модѣ тогда, куда менѣе страшенъ, чѣмъ этотъ нигилизмъ глазъ. Приблизительно въ то же время вся Европа переживала гнетъ плоской психологіи, заблудившись въ пустыняхъ „точнаго знанія“ и безбожья. Мертвящій вѣтеръ изъ этихъ низинъ безводныхъ изсушилъ русскія нови. Молодое наше художество заразилось культомъ матеріи. Живописцы потеряли способность видѣтъ чудеса, прозрѣвать за предметами души предметовъ. Любуясь природой, они цѣплялись за голое явленіе, не проникая въ художественную сущность, задѣвая эту сущность только случайно, счастливымъ ненарокомъ. Предаваясь психологизму, трагическому или комическому, въ изображеніи человѣка, они считали цѣль достигнутой, если выходило „похоже“, и не подозрѣвали того, что правда искусства не поводъ для сравненія съ реальностью, а res

realissima. Портреты ихъ поражали сходствомъ, и толпа рукоплескала, узнавая свое впечатлѣніе въ созданіяхъ искусства: внѣшній обликъ такого-то знакомца, имя рекъ. Но почти въ той же мѣрѣ, что и въ сюжетныхъ композиціяхъ, и на портретахъ человѣкъ оставался натурщикомъ... „Вотъ-вотъ заговоритъ“, восхищался обыватель: портретистъ заносилъ на холотъ и вставлялъ въ раму то самое, что онъ, обыватель, наблюдалъ въ жизни. И не безъ чувства самодовольства обыватель называлъ портретъ геніальнымъ...

Впрочемъ, въ области портрета достиженія все же бывали гораздо значительнѣе. Вниманіе художника меньше разсѣивалось сторонними соображеніями. Сюжетъ заключался въ самой модели; не надо было ее натаскивать на драматическую роль (хорошенькую горничную Машу — на роль „Офеліи“ и черноволосаго дворника Степана — на „Бориса Годунова“). Модель, хотя бы урывками, жила своей подлинной жизнью передъ портретистомъ — особенно если онъ не слишкомъ требовалъ неподвижной позы. Тайна лица человѣческаго, единственнаго, неповторимаго подобія Божьяго, что такъ волнуетъ насъ въ иныхъ портретахъ древнихъ мастеровъ (да и въ ихъ сюжетныхъ картинахъ какъ часто всѣ дѣйствующія лица — чудесные портреты!), эта великая тайна личности нѣтъ-нѣтъ, а проглянетъ сквозь маску „схваченнаго живьемъ“ современника; нѣтъ-нѣтъ, а свободнѣе проявится темпераментъ мастера въ выборѣ тона, блеснетъ правда не копіиста, а творца. Замѣчательные во многихъ отношеніяхъ портреты дали и Рѣпинъ, и братья Маковскіе, и даже Крамской и Перовъ.

Утѣшаютъ удачи, столь же несомнѣнныя, въ цѣломъ рядѣ эскизовъ и этюдовъ, удачи, за которыя многое прощаешь написаннымъ съ нихъ законченнымъ произведеніямъ. Суриковскій эскизъ къ „Бо-

ярынѣ Морозовой", изъ собранія И. С. Остроухова, гораздо убѣдительнѣе и живописнѣе самой знаменитой картины, — несмотря на безспорную мощь автора, наиболѣе вдохновеннаго изъ плеяды восьмидесятниковъ, — картины, все же отдающей паноптикумомъ восковыхъ фигуръ: въ грубо-театральной колоритности ея съ рѣзкими тѣнями и разливами черноты исчезъ первоначальный красочный замыселъ, а вмѣстѣ съ нимъ и жуть видѣнія - были. Впрочемъ, Суриковъ уже принадлежитъ отчасти къ послѣдующему поколѣнію и о немъ рѣчь впереди. Непокорная геніальность помѣшала также Ге сдѣлаться типичнымъ семидесятникомъ, но подготовительные картоны и у Ге, фанатичнаго и порывистаго натуралиста-визіонера, впечатляютъ гораздо сильнѣе, чѣмъ его композиціи на евангельскія темы въ натуральную величину. Недосказанностью своей намного краснорѣчивѣе и нѣкоторые эскизы Рѣпина, — особенно вспоминается мнѣ набросокъ, кажется акварелью, къ „Убіенію царевича Грознымъ", изъ коллекціи Ханенко. Художникъ долго обдумывалъ композицію своего кроваваго сюжета и остановился, наконецъ, на неудачнѣйшемъ варіантѣ.

Законченная картина, роковымъ образомъ, въ ту пору оказывалась неудачнымъ варіантомъ. Не отъ недостатка таланта, — отъ ложности системы. Всю любовь къ своему дѣлу художникъ вкладывалъ (передвижники ли не были преданы искусству!) въ повѣствовательное сходство съ подлинной жизнью, въ суетную выработку наводящихъ подробностей. Творческое воодушевленіе расходовалось по-пусту: въ усиліи представить все какъ можно нагляднѣе и разсказать какъ можно вѣрнѣе, не преступивъ, Боже упаси, запретныхъ пороговъ, за которыми начинается произволъ и грезы. О томъ, что сама по себѣ художественная форма (качество и характеръ найденныхъ живописцемъ уклоновъ линій,

найденнаго цвѣта и послѣдовательности тоновъ, вплоть до способа наложенія на холстъ красокъ) является таинственной сутью живописи; что именно, вступая въ „запретныя“ области, за пороги элементарно-видимаго, — гдѣ ничто не требуетъ провѣрки, ибо все происходитъ по вдохновенной волѣ творца, — онъ, творецъ, перестаетъ быть только ремесленникомъ, служа своему призванію открывателя красоты, пути тайнаго къ Богу; словомъ, что живопись есть живопись, — объ этомъ ничего не хотѣлъ знать художникъ. Онъ вѣрилъ тѣмъ, которые говорили, что явью земной, устроенной по законамъ точной науки, исчерпывается міръ очарованій. Онъ вѣрилъ, что эта явь ни чуточки не таинственна и что стоитъ ему тоже сдѣлаться ученымъ въ своей спеціальности, безпристрастнымъ наблюдателемъ, и въ картинахъ его откроется истина, которую глупо коверкали прежде суевѣрные богомазы и неинтеллигентные фантазеры. Нужна только объективная точностъ формы и, конечно, достойный поводъ показать свои наблюденія, т. е. интересный, не совсѣмъ обычный сюжетъ, будь то пейзажъ или жанръ.

При этомъ конечно большую и роковую роль сыграла уже упомянутая фотографія: природа, дѣйствительно объективная, схваченная объективомъ аппарата. Фотографическая перспектива, фотографическая мгновенность и заодно фотографическая чернота. Тотъ, кто дѣлалъ снимки на солнцѣ, прекрасно знаетъ, какъ характерно подчеркиваются тѣни объективомъ. Природа мститъ человѣку за желаніе механически воспроизвести ея обликъ: уродствомъ, карикатурно-похожимъ на правду. Получаются — извращенныя безцвѣтной свѣтотѣнью отношенія красокъ, извращенная трехмѣрность и, главное, извращенное, неживое движеніе, потому что — закрѣпленное въ мигѣ, несуществующемъ для нашего глаза. Всѣ эти уродства фотографическихъ снимковъ мы встрѣ-

чаемъ у художниковъ разбираемаго періода, въ картинахъ Рѣпина, Прянишникова, Маковскихъ, Савицкаго, Верещагина, Лемоха, Максимова, Ярошенка, Неврева, Корзухина, Литовченка, Бодаревскаго и т. д. Я не могу сказать, что они писали по фотографіямъ (если и случалось, то конечно въ видѣ исключенія), но безспорно: въ подготовительномъ матеріалѣ, которымъ они пользовались, были и снимки съ натуры. Не надо знать этого, — хотя мы знаемъ, — чтобы всетаки не осталось ни малѣйшаго сомнѣнія въ происхожденіи многихъ, очень многихъ деталей, а подчасъ и отдѣльныхъ кусковъ картины и даже всей композиціи цѣликомъ. Не такъ давно пейзажистъ Крыжицкій кончилъ жизнь самоубійствомъ, когда былъ уличенъ нѣкіимъ жестокимъ критикомъ въ списываніи своихъ ландшафтовъ съ фотографій. Я не оправдываю жестокости критика (хотя могъ ли онъ предвидѣть такое трагическое послѣдствіе своего разоблаченія?), но въ сущности факты, на которые указалъ жестокій критикъ, настолько обычны, что если бы остальные художники старшаго поколѣнія отличались совѣстливостью Крыжицкаго, то вѣроятно ни одинъ изъ нихъ не умеръ бы своей смертью. Кто изъ портретистовъ добраго стараго времени не писалъ, при случаѣ, портретовъ съ фотографій? Ничѣмъ зазорнымъ это и не считалось. „Провѣрить“ по фотографіи — входило въ число пріемовъ по уточненію рисунка. Любопытнѣе всего, что глядя на подобный портретъ, исполненный со снимка, и сравнивая его съ другими — того же мастера, далеко не всегда скажешь, что въ данномъ случаѣ художникъ обошелся безъ живой модели, а просто увеличилъ самую обыкновенную карточку. Точно также, когда просматриваешь черныя репродукціи съ пейзажей того времени — Шишкина, Верещагина, Орловскаго, Волкова, Ендагурова, Киселева и др., не сразу увидишь: живопись или не живопись? Вопросъ

тутъ, конечно, не въ заимствованіи, не въ плагіатѣ у фотографической пластинки, а въ фотографическомъ воспріятіи природы.

Я далекъ отъ мысли, что вырожденіе реализма въ фотографичность испытала только русская школа 70—80-хъ годовъ. Фотографизмъ — явленіе характерное для европейской живописи, начиная со Второй имперіи. Эта болѣзнь искусства не изжита и по сю пору, хотя теперь модные знаменитости больше не „фотографируютъ". Все же должно сказать, что ни въ одной странѣ фотографизмъ художническаго воспріятія не былъ такимъ повальнымъ, какъ у насъ. На Западѣ живописное правдолюбіе эволюціонировало въ красочный эмпиризмъ „художниковъ впечатлѣнія", импрессіонистовъ, задолго до первыхъ русскихъ plein'air'овъ. Параллельно не прерывалась въ Европѣ и традиція монументальной, „большой" живописи. Намъ, русскимъ, пришлось отвоевывать съ большимъ опозданіемъ то, что было уже завоевано Западомъ: право на индивидуализацію формы и освобожденіе живописи отъ литературы. Кромѣ того на Западѣ бездуховность изобразительныхъ средствъ въ самое упадочное время не была до такой степени общимъ недугомъ; краски не засаривались такой фотографической чернотой; повѣствовательный реализмъ не отличался такимъ безвкуснымъ направленствомъ (что объясняется и особыми политическими нашими обстоятельствами); эстетика прошлыхъ эпохъ не вызывала столь принципіальнаго отрицанія, и обывательское невѣжество не царило такъ безраздѣльно въ художественныхъ мастерскихъ. Европейская живопись помнила о своей величавой исторіи, національные свѣточи искусства, если и забывались, — не надолго; къ нимъ постоянно возвращались искатели новыхъ путей, какъ бы радикальна ни была ихъ вѣра. Сознаніе преемственности и паѳосъ личнаго начала — эти стражи европейской культуры — оберегали чувство

красоты, хотя бы въ кругахъ избранныхъ, отъ посягательства ложныхъ теорій и дурной моды. Рядомъ съ дурной модой пробивали себѣ путь и другіе лозунги, другія независимыя теченія.

Западъ жилъ сложною жизнью сталкивающихся правдъ и противорѣчій. Доминанта не заглушала аккорда, а то и рѣзкихъ диссонансовъ. Смѣна отцовъ дѣтьми происходила порою не менѣе бурно, чѣмъ у насъ, но не сопровождалась съ обѣихъ сторонъ такой ожесточенной враждою. Въ Россіи все ломалось радикальнѣе. Горючій матеріалъ долго и незамѣтно накоплялся и пламя очередного пожара взмывало вдругъ какимъ то вулканическимъ изверженіемъ. Старому, изжитому не было пощады и, зная это, старое цѣплялось за прошлое свое величіе и мстило молодому упорно, сварливо, всѣми способами. Въ смѣнѣ художественныхъ поколѣній на Руси радикализмъ ломки и ожесточенность междоусобія объясняются, слѣдовательно, характеромъ общаго русскаго эволюціонно-культурнаго процесса. Онъ совершался порывами, скачками и при томъ на поверхности націи, почти не затрагивая народной толщи. Россія, въ значительной степени отдѣленная стѣной отъ Европы, гдѣ волны искусства смѣнялись съ ритмической постепенностью, а если, случалось, выходили изъ береговъ при столкновеніи другъ съ другомъ, то вызывая лишь мѣстныя наводненія, не потопы; художественная Россія, не связанная культурно съ первобытными массами населенія, творящая на верхахъ, въ столичныхъ центрахъ не поспѣвавшей за Западомъ огромной имперіи; художественная Россія, при Петрѣ утратившая свою византійскую традицію, а при Царѣ-Освободителѣ традицію восемнадцатаго столѣтія; новая, по интеллигентски „не помнившая родства“ Россія, то хватавшаяся за случайные образцы европейской живописи, то за пресловутую Стасовскую самобытность, ложно-

западническая и ложно-славянофильская Россія передвижныхъ и академическихъ выставокъ — оказалась въ серединѣ девяностыхъ годовъ наканунѣ одного изъ этихъ испепеляющихъ „вчерашній день“ пожаровъ. На арену выступило поколѣніе дѣятелей искусства и художниковъ, которому суждено было не оставить камня на камнѣ отъ академическаго реализма и реалистскаго академизма „отцовъ“ и распахнуть настежь двери въ Европу конца вѣка и, вмѣстѣ съ тѣмъ, оглянуться восхищенно на забытыя красоты „дѣдовъ“ и „прадѣдовъ“. Передъ этимъ поколѣніемъ, вѣрнѣе сказать, передъ избранными представителями этого новаго поколѣнія, предстала огромная задача, и эта задача была выполнена съ быстротой и увлеченіемъ, поистинѣ русскими, словно въ предчувствіи краткости отпущеннаго исторіей срока.

Пожаръ загорѣлся, конечно, не въ одинъ день, и я попытаюсь дальше разсказать, какъ онъ подготовился въ сознаніи наиболѣе яркихъ выразителей той переходной полосы творчества, когда старое, отмиравшее было еще слишкомъ сильно, чтобы движеніе молодое могло быть замѣчено и оцѣнено по достоинству. Оно только пробивалось, смутно волновало, не вызывая ни страстныхъ похвалъ, ни нападковъ. „Мѣнялся“ Левитанъ; удивлялъ святорусскими сказками Нестеровъ; ворожилъ въ провинціальной безвѣстности, а позже въ Москвѣ, кое-какъ поощряемый кучкой меценатствующихъ любителей, вдохновенный Врубель; созрѣвалъ передвижникъ Сѣровъ, непокорный преемникъ Рѣпина и благодарный слушатель Чистякова, и другой ученикъ этого единственнаго въ Академіи наставника, у котораго можно было кое-чему научиться, Константинъ Коровинъ; кипятился и смущалъ старовѣровъ вольными рѣчами на Мюссаровскихъ понедѣльникахъ экспансивный пустоцвѣтъ Ціонглинскій; ревниво воспитывалъ въ любви

и трепетѣ къ чистому искусству птенцовъ своей мастерской маститый Куинджи, извѣрившійся въ себѣ, не выступавшій больше на выставкахъ и въ глубокой тайнѣ творившій что то новое; писалъ уже свои проникновенные историческіе были Андрей Рябушкинъ; въ Москвѣ зачиналось русское „нео-возрожденіе“ около Саввы Мамонтова; въ Петербургѣ нѣсколько молодыхъ художниковъ, съ Александромъ Бенуа во главѣ, изучали сокровища Эрмитажа, набирались новаго эстетскаго духа, скитаясь по заграницамъ, и готовились къ приступу передвижнической Бастиліи... Но все это было извѣстно немногимъ посвященнымъ.

До самаго конца девяностыхъ годовъ, насколько я припоминаю, одинъ Левитанъ поражалъ смѣлостью красокъ и мазка, да Викторъ Васнецовъ вызывалъ горячіе споры необычностью темъ и новизной подхода къ натурѣ сквозь грезу сказочную (благодаря чему и утвердилась за нимъ надолго слава геніальнаго новатора, хотя въ сущности онъ не былъ ни новъ, ни геніаленъ). Васнецовъ сдѣлался своего рода символомъ живописнаго дерзанія. Послѣ картинъ Касаткина и Мясоѣдова сердце отдыхало на его „берендеевскихъ“ декораціяхъ, на его картинахъ-сказкахъ и на росписи Владимірскаго собора въ Кіевѣ. Я самъ разразился въ ту пору (уже около 25 лѣтъ назадъ) восторженной статьей объ этой росписи, не замѣтивъ, кстати сказать, того, что было сдѣлано рядомъ Врубелемъ. Впрочемъ, кто тогда понималъ Врубеля?

И все таки „пожаръ“ начался съ Васнецова. Недаромъ его „Три богатыря“ появились одновременно на страницахъ перваго номера „Міра Искусства“ и въ первой же книжкѣ конкурирующаго журнала „Искусство и Художественная Промышленность“. Оба лагеря признали Васнецова своимъ. Онъ ничего не „открывалъ“, но ни отъ чего и не замыкался. Онъ чувствовалъ правду новаго, хоть не

умѣлъ ее выразить. Его переоцѣнили „декаденты“ (жестко отплатившіе ему за это впослѣдствіи) и не отвергли старовѣры... На Васнецовѣ враги столкнулись... чтобъ разойтись съ тѣмъ большей страстностью.

Война была объявлена. По выходѣ перваго номера „Міра Искусства“ (1898 г.) какъ то сразу все вспыхнуло: вскрылись накопившіяся противорѣчія, просіяли почти никому невѣдомые таланты, подверглись яростной критикѣ любимцы публики, закипѣла лихорадочная „переоцѣнка цѣнностей“, пахнуло въ мирныхъ дотолѣ резиденціяхъ товарища-передвижника восемнадцатымъ вѣкомъ, ампиромъ, европейскимъ декадентствомъ и русскими декадентствующими кустарями изъ мастерскихъ Мамонтовскаго села Абрамцева и „Талашкина“ кн. Тенишевой. Сразу загорѣлся сыръборъ, по крайней мѣрѣ такъ казалось непосвященнымъ. Сплоченной группой выступили какіе то совсѣмъ необычные мастера, которыхъ дружеская критика возносила до небесъ, а критика враждебная обзывала всѣми словцами литературной и подчасъ нелитературной брани. Сразу оказались меценаты именно у этой „упадочной“ живописи, любители чахоточныхъ призраковъ Нестерова, блудливыхъ барышенъ Константина Сомова, Левитановскаго импрессіонизма, Малютинскихъ майоликъ, сумасшедшихъ Врубелевскихъ „Демоновъ“ и „Царевенъ“. И сразу какъ то померкли недавніе властители думъ, вмѣстѣ со своимъ направленствомъ и анекдотизмомъ, и выскочили къ ужасу правовѣрной интеллигенціи нѣкіе новые интеллигенты, правда немногочисленные, но смѣлые, оригинальные и широко образованные, которые начали все толковать „наоборотъ“. Идейное содержаніе было объявлено зловреднѣйшей ересью живописи, на столбцахъ Дягилевской „хроники“ появились длиннымъ спискомъ имена чуть ли не всѣхъ корифеевъ столь

популярной національной школы, съ краткимъ указаніемъ на то, что имъ не мѣсто въ музеяхъ, и въ то же время откуда то изъ кладовыхъ музейныхъ, изъ фамильныхъ особняковъ и дворцовыхъ собраній, выглянули на свѣтъ Божій отечественные свѣточи временъ Людовиковъ Имперіи, о которыхъ не вспоминало больше неблагодарное потомство. И сразу Петербургъ изъ некрасиваго, „умышленнаго“, какъ сказалъ Достоевскій, города, заклейменнаго казенщиной ненавистной памяти Аракчеева и Николая Павловича, превратился въ красивѣйшій изъ городовъ Европы, въ неподражаемый Санктъ-Петербургъ Великихъ Петра и Екатерины и Благословеннаго Александра. И повѣяло изъ заграницы всѣми красочными очарованіями балованной современности: англійскими туманно-красочными пейзажистами и прерафаэлитами, французской „Батиньольской школой“, фантастикой нѣмецкаго модернизма съ Беклиномъ, Штукомъ и Максомъ Клингеромъ; повѣяло богемой латинскаго квартала, веселымъ язычествомъ молодого Мюнхена, порочной изысканностью Бирдслея и всѣми противорѣчіями европейскаго бунта — и морализующей мистикой Матерлинка, и мистическимъ имморализмомъ Нитцше, и эстетствомъ новаго Брюмеля, Уайльда, и религіей „искусства для искусства“ поэтовъ-парнасцевъ, символистовъ, верлибристовъ, и проповѣдью индивидуализма à outrance, и стилизаціей...

Вся эта новизна привилась въ Россіи удивительно быстро, несмотря на дружное противодѣйствіе „стариковъ“. Кто изъ нихъ въ счастливые дни передвижныхъ тріумфовъ могъ думать, что изъ мастерской Рѣпина, здорово живешь, выскочитъ мужичекъ Малявинъ и развернется во всю русскую ширь такими кумачевыми вихрями, что голова отъ нихъ закружится и у привыкшаго ничему не удивляться Парижа? что сынъ извѣстнаго хранителя Эрмитажа

А. И. Сомова, человѣка старыхъ правилъ въ искусствѣ, юноша-Сомовъ заговоритъ неожиданно на странномъ своемъ языкѣ о кисейныхъ дѣвахъ и затянутыхъ въ рюмочку кавалерахъ тридцатыхъ годовъ, да такъ заговоритъ, что заткнетъ за поясъ самыхъ переутонченныхъ петиметровъ декадентскаго Запада, оставаясь при этомъ до-нельзя русскимъ мечтателемъ-баричемъ, по русски задумчивымъ, неугомонно-пытливымъ и почти задушевнымъ? что на берегахъ Невы вождемъ цѣлой школы стилистовъ и графиковъ станетъ вдругъ художникъ, котораго родина какъ будто вовсе не Петербургъ, а Версаль Короля-Солнца, Римъ Бернини и Венеція Казановы и Піетро Лонги, и что этотъ острый художникъ, блестящій ученый, пламенный театралъ и декораторъ съ нерусской фамиліей, Александръ Бенуа, несмотря на все свое тяготѣніе къ маскараду великаго вѣка и космополитическія теоріи, окажется гораздо болѣе русскимъ, болѣе петербуржцемъ, чѣмъ живописцы-интеллигенты, писавшіе гоголевскихъ чиновниковъ и купчихъ Островскаго по Кнаусу, Дефреггеру и прочимъ Дюссельдорфцамъ? что ученикъ Чистякова, примѣрный рисовальщикъ съ традиціонныхъ гипсовъ, авторъ строгихъ „академій“ акварелью, которыя сохранялись въ музеѣ Академіи Художествъ, очутившись на свободѣ, въ какіе нибудь три-четыре года сожжетъ свои академическіе „корабли“ и послѣ непонятаго труда, подвижническаго, одинокаго, полнаго мучительныхъ срывовъ, просіяетъ немыслимымъ великолѣпіемъ своего „Демона“? Кто ожидалъ откровеній почти невѣдомаго, геніальнаго, безумнаго Врубеля? Кто ожидалъ и того солнца, что освѣтило внезапно холсты нашихъ пейзажистовъ, набравшихся смѣлости у импрессіонистовъ Парижа, — солнца, которому мѣшали сіять коричневыя тѣни вчерашнихъ законодателей „колорита“? Кто бы сказалъ,

зная ранніе, передвижническіе портреты Сѣрова, хоть и отмѣченные уже печатью одному ему свойственнаго мастерства, что онъ, вмѣстѣ съ Левитаномъ, откроетъ смиренную красоту нашей деревенской природы и, воспринявъ уроки западныхъ учителей и русскаго европейства, достигнетъ въ портретѣ психологической четкости и мастерства, какихъ рѣдко достигали и крупнѣйшіе портретисты Запада? Что предсказывало столь буйный расцвѣтъ нашего декоративнаго, вѣрнѣе — декораціоннаго искусства, вобравшаго въ себя формы и краски всѣхъ эпохъ и стилей, отъ Византіи и Персіи Сассанидовъ до пудренной роскоши своихъ и чужихъ придворныхъ парадизовъ, отъ древняго Крита до русскаго народнаго лубка? Вѣдь въ этой области, театральной, сценически-живописной, петербургскіе и московскіе „декаденты“ показали неожиданно способность свою не только учиться у Европы, но и учить Европу...

Повторяю, все это случилось на удивленіе быстро, головокружительно! Можно сказать, „оглянуться не успѣла“ художественная Россія на свое прошлое, не успѣла заучить, какъ слѣдуетъ, имена великихъ зодчихъ екатерининскихъ, елисаветинскихъ и александровскихъ временъ, не успѣла вспрыснуться „живой водой“ современнаго французскаго генія, преодолѣть вліяніе нудныхъ нѣмцевъ-указчиковъ и оперно-слащавыхъ итальянцевъ, — какъ стала самостоятельно творить, завоевывая область за областью давнымъ давно совершенно не разрабатывавшіяся у насъ отрасли искусства: книжное украшеніе, иллюстрацію, гравюру на деревѣ, плакатъ, мебельное производство, майолику, фарфоръ, вышивки и т. д. Одновременно началась и огромная художественно-историческая работа по приведенію въ извѣстность памятниковъ національнаго прошлаго, по систематизаціи сокровищъ старины, по изученію исторіи родного искусства.

Творческій энтузіазмъ этихъ лѣтъ, первыя яркія удачи дѣятелей, заложившихъ основаніе послѣдующей художественной культурѣ, — красивая страница нашей новой Исторіи, трагически оборвавшейся теперь въ дни великой смуты. Новое — подлинное — русское европейство зачиналось въ тѣ годы, — они совпали какъ разъ со столѣтней годовщиной величайшаго русскаго европейца, Пушкина. Былъ національный порывъ, была мечта о грандіозномъ зданіи державной Россіи, о зданіи чудесномъ, объ эстетическомъ увѣнчаніи ея вѣковъ. Пусть были и ошибки, даже грубыя ошибки, и преувеличенія, и самоопьяненность успѣхомъ, и дилеттантство, и снобизмъ въ этомъ увлеченіи эстетикой, и чрезмѣрность въ хулѣ на ближайшихъ предшественниковъ, и недостаточная мудрость въ оцѣнкѣ собственныхъ силъ, пусть рухнуло безъ остатка и само величественное зданіе, воздвигнутое самонадѣянной грезой, — движеніе, о которомъ я говорю, останется доказательствомъ великихъ возможностей, таящихся въ русскомъ просвѣщенномъ сознаніи.

Группа художниковъ и литераторовъ (Мережковскій, Гиппіусъ, Розановъ, Сологубъ, Минскій, Бальмонтъ), вмѣстѣ съ нѣсколькими меценатами, объединилась въ концѣ девяностыхъ годовъ около журнала „Міръ Искусства“. Подъ этимъ же знаменемъ начались тогда выставки, которыя устраивалъ сперва единолично С. П. Дягилевъ, а затѣмъ „Союзъ“ самихъ художниковъ, потребовавшихъ правъ „республиканскаго“ образа правленія. И журналъ и выставки сыграли очень большую роль въ развитіи русскаго искусства, — въ развитіи того направленія, какое оно приняло и какимъ возглавлялось вплоть до послѣднихъ лѣтъ передъ революціей.

Нельзя назвать, однако, „Міръ Искусства“ опредѣленной школой живописи, нельзя приписывать его дѣятельности четко-

очерченныхъ живописныхъ задачъ. „Міръ-искусники“ умѣли убѣдительно доказывать, чего не надо дѣлать художнику, но не указывали какъ надо дѣлать. Пріемлемымъ, нужнымъ, желаннымъ было признано все яркое и самостоятельное, все вызванное къ жизни исканіемъ красоты и вѣрой въ неограниченныя права формы. „Улыбкой божества“ назвалъ искусство Дягилевъ во вступительной статьѣ своего журнала, и это опредѣленіе дѣйствительно выразило тотъ эстетствующій гуманизмъ, которымъ проникнулись „дягилевцы“. Въ этомъ редакторскомъ вступленіи были намѣчены пути и пристрастья людей, убѣжденно тяготѣвшихъ къ „послѣднимъ словамъ“ европейской современности и вмѣстѣ съ тѣмъ влюбленныхъ въ художественныя сокровища національнаго прошлаго... и конечно рѣшительно отрицавшихъ кумировъ вчерашняго дня за исключеніемъ двухъ-трехъ: Сурикова, Ге, Рѣпина (послѣдній даже примкнулъ, было, къ „Міру Искусства“, правда ненадолго).

Я охарактеризовалъ выше нашъ академическій реализмъ, выпукло представленный передвижничествомъ, и намѣренно подчеркнулъ его успѣхъ у публики 70 — 80-хъ годовъ и несостоятельность изобразительной его догматики (не настаивая на достоинствахъ отдѣльныхъ произведеній и мастеровъ), именно для того, чтобы ярче обозначились контуры, пришедшаго на смѣну передвижничеству и глубоко враждебнаго ему, искусствовоззрѣнія. Рѣзкое осужденіе стараго было неизбѣжно. Имъ опредѣлялось отчасти все содержаніе новой вѣры.

Знакъ минуса убѣжденно ставился тамъ, гдѣ прежде ставили плюсъ, и наоборотъ, все, что отвергалось прежде, какъ антихудожественное „кривляніе“ или эпикурейское баловство, теперь особенно поощрялось. Форма была провозглашена владычицей

живописи и привѣтствовались всѣ уклоны формы отъ обычныхъ навыковъ, всѣ подходы къ живописи „не съ того конца", всѣ изощренія, хотя бы явно переходящія въ парадоксальную изнѣженность и въ любительскій маніеризмъ. Культъ натуры замѣнился культомъ стиля, дотошность околичностей — смѣлымъ живописнымъ обобщеніемъ или графической остротой, сугубое приверженство къ сюжетному содержанію — вольнымъ эклектизмомъ, съ тяготѣніемъ къ украшенію, къ волшебству, къ скурильности историческихъ воспоминаній.

Впрочемъ, нѣтъ возможности опредѣлить точно эту живопись, быстро разросшуюся во многихъ направленіяхъ. Лозунгомъ „Міра Искусства" была свобода: индивидуализмъ, неограниченный выборъ средствъ, самодержавіе творца. Вкусы дягилевцевъ въ области иностранной живописи были самые разносторонніе. Избранными вмѣстѣ оказались и величавый символистъ Собронны Пювиде-Шаваннъ, и неподражаемо-ѣдкій рисовальщикъ парижскихъ балетныхъ „крысъ" Дега, и феерически-салонный Бенаръ, и плеяда солнечно-этюдныхъ импрессіонистовъ, и великій Менцель, и казавшійся великимъ Беклинъ, тогда еще не развѣнчанный Мейеръ-Грефе, и Штукъ (о нихъ горячія статьи писалъ Игорь Грабарь, корреспондировавшій въ „Міръ Искусства" изъ Мюнхена), и другой нѣмецъ реалистъ pur sang, размашистый и черствый, какъ всѣ современные нѣмцы, Либерманъ, и еще болѣе размашистый реалистъ, шведъ Цорнъ, и ядовито чувственный графикъ Обри Бирдслей, типичнѣйшій сынъ вѣка и той Англіи, о которой кто то сказалъ, что „въ порокѣ она еще лицемѣрнѣе, чѣмъ въ добродѣтели", и многіе другіе баловни славы, которыхъ тогда Россія узнала впервые. Такъ же разнообразны были и произведенія русскихъ экспонентовъ „Міра Искусства". На выстав-

кахъ рядомъ съ двусмысленными видѣніями Сомова появлялся помолодѣвшій Рѣпинъ, котораго дягилевцы почитали за горячія краски, не взирая на явную старомодность его „сочнаго“ натурализма; рядомъ съ ампирными виньетками Лансере и версальскими импровизаціями, тоже просившимися на страницы роскошно изданной книги, Александра Бенуа, ослѣпляли густо вылѣпленные масломъ, безудержно-алые, пунцовые, вишневые, цвѣта барбариса, маковъ и полевой гвоздики, сарафаны неизмѣнно-красныхъ, кумачныхъ Малявинскихъ „Бабъ“; рядомъ съ русскими сказками Малютина и Головина, проникнутыми мечтой о древней Руси и дилеттантизмомъ скороспѣлыхъ самородковъ, висѣли доведенные „до точки“ портреты Сѣрова, мастера прежде всего, говорившаго на разныхъ языкахъ своего искусства о цѣнности не живописныхъ исканій, а найденной формы, и тутъ же приводилъ въ недоумѣніе даже самыхъ смѣлыхъ новаторовъ пламенно-искривленный, еще непонятый, замкнутый въ волшебномъ мірѣ своемъ Врубель. Нѣтъ, это была не школа и не доктрина, а „всепріятіе вкуса“ и, если угодно, художественный авантюризмъ, не боявшійся ни противорѣчій, ни любительства.

Одно всѣхъ связывало — ненависть къ обывательской рутинѣ, къ буднямъ разсудочнаго и отсталаго ремесла и къ пошлости дешеваго ловкачества, вѣра въ праздникъ искусства и въ самоутвержденіе личности художника черезъ красоту, которую онъ увидѣлъ и запечатлѣлъ полноправно. На смѣну передвижникамъ, проповѣдникамъ полезной живописи и объективной „правильности“, ревнителямъ „здраваго смысла“ и бытового анекдота, и послѣдышамъ академизма, подчасъ очень нарядным, но внутренне-пустымъ, пришло поколѣніе энтузіастовъ творческой „безполезности“, субъективнаго исканія, неожиданныхъ парадоксовъ

цвѣта и стиля.... поколѣніе созерцателей поэзіи минувшихъ вѣковъ.

Переворотъ совсѣмъ въ русскомъ духѣ: скачекъ въ будущее, взрывъ накопленныхъ за долгіе годы, дремавшихъ силъ. И конечно — взрывъ на поверхности, какъ всѣ дотолѣ бывшіе взрывы нашего культурнаго бытія. Безусловно чуждымъ оставался этотъ праздникъ искусства не только народнымъ массамъ, — съ ними по прежнему никто не считался, — но и той большой интеллигентной публикѣ, которая не могла угнаться за произошедшей перемѣной вкуса и негодовала на ея глашатаевъ. Успѣхъ этого праздника, также несомнѣнный, никакъ нельзя однако сравнить, съ тѣмъ благодарнымъ признаніемъ семи- и восьмидесятниковъ, о которомъ я напомнилъ. Загорѣвшись радугой эстетизма, далекаго отъ насущныхъ злобъ дня и отъ привычныхъ представленій интеллигента о „живописной правдѣ", русское искусство наступавшихъ девятисотыхъ годовъ какъ бы оторвалось отъ широкой общественности и отъ разросшихся художественныхъ круговъ, которые продолжали жить, если не направленствомъ изжитого передвижничества, то во всякомъ случаѣ близкими ему формами опасливо-подражательнаго новаторства, которое встрѣчало одобреніе признанныхъ авторитетовъ. Идиллія была нарушена, конечно, и въ этихъ кругахъ. Академическая молодежь, послѣ реформы Высшаго Художественнаго Училища, набралась храбрости и къ профессорамъ, руководителямъ мастерскихъ, проявляла не прежнее почтеніе; болѣе даровитые изъ учениковъ то и дѣло перебѣгали въ лагерь „декадентовъ", — самъ Рѣпинъ, хоть вскорѣ и раскаявшійся, показалъ дурной примѣръ, выступивъ разъ или два на выставкахъ Дягилева. Выборъ иностранныхъ картинъ, которыми просвѣщалъ отечество этотъ неутомимый и блестящій arbiter

elegantiarum, тоже не могъ не вліять на вкусы; вліяли и запальчивыя статьи Александра Бенуа, говорившаго часто то, о чемъ смутно догадывались и непосвященные... Но все же переубѣдить толпу и угождавшихъ ей „жрецовъ искусства“ было тѣмъ труднѣе, чѣмъ изысканнѣе было искусствопониманіе новыхъ жрецовъ. Да и „старики“ не складывали оружія, пуская въ ходъ всѣ средства обороны и нападенія.

Я уже упомянулъ о появившемся одновременно съ „Міромъ Искусства“ консервативномъ журналѣ „Искусство и Художественная Промышленность“. Изданіе, поддержанное Обществомъ Поощренія Художествъ, началось торжественно, съ необычной роскошью иллюстрацій, бумаги и заставокъ съ старорусскомъ стилѣ, съ большимъ числомъ сотрудниковъ и широкой программой. Мобилизованы были всѣ силы. Редакція позаботилась о разнообразіи матеріала, не чураясь новизны, имѣя въ виду и педагогическія и широко-просвѣтительныя цѣли, интересы археологіи и нужды ремесленниковъ. Но сразу почувствовалось, откуда вѣтеръ и на чью мельницу вода. Въ первомъ же выпускѣ была напечатана цѣлая поэма „брату-передвижнику“, по случаю двадцатипятилѣтняго юбилея товарищества. Это обстоятельство больше, чѣмъ что другое, обрекло предпріятіе Общества на полнѣйшую неудачу; однако изданіе само по себѣ, — прозябавшее подъ редакціей Собко довольно долго, — сплотило ряды анти-дягилевцевъ и хотя никѣмъ не читалось, потому что читать въ немъ было нечего, но противодѣйствовало попыткамъ „декадентовъ“ завести свои порядки и въ оффиціальныхъ учрежденіяхъ (музеи, художественныя училища, охрана памятниковъ старины и т. д.) и на поприщѣ прикладного художества... Впрочемъ журналъ Собко можетъ бытъ и ни при чемъ, онъ дѣйствительно произябалъ. Но далеко

не прозябали власть имущіе старовѣры, которые считали допущеніе художественныхъ новшествъ чуть ли не государственной опасностью!

Позиціи остались за ними, за тѣми, которые занимали ихъ раньше. Борьба, выигранная „Міромъ Искусства“ на просвѣщенныхъ верхахъ, была въ сущности проиграна въ масштабѣ національнаго строительства. Не удалась реформаторская дѣятельность кн. Волконскаго и Дягилева въ Маріинскомъ театрѣ. Александру Бенуа, блестяще начавшему журналъ Общества Поощренія — „Художественныя сокровища Россіи“, пришлось уйти, передавъ редакціонный портфель Адріану Прахову, блестяще похоронившему это красивое дѣло (оно возродилось, уже въ 1907 году, кружкомъ любителей коллекціонерства и старины, въ формѣ художественно-историческаго журнала „Старые Годы“). Завѣдываніе Императорскимъ Эрмитажемъ наслѣдовалось попрежнему представителями сановной аристократіи. Оффиціальные заказы, на которые не скупился дворъ, попадали въ руки модныхъ рутинеровъ, порою очень невѣжественныхъ, плодившихъ монументальныя уродства и портившихъ прекрасные памятники столицы, несмотря на вопли молодыхъ зодчихъ, заразившихся отъ „Міра Искусства“ любовью къ старому Петербургу. Только значительно позже атмосфера недовѣрія къ міръ-искусникамъ разрядилась настолько, что они стали, если не направлять художественныя событія, то хоть замѣтно вліять на „сферы“, отъ которыхъ въ послѣднемъ счетѣ все зависѣло. Но къ тому времени поугасъ пылъ зачинщиковъ движенія, и потускнѣла ихъ вѣра въ торжество своей правды и разъединились усилія „молодыхъ“. Жизнь брала свое. Намѣтились новыя теченія, оппозиціонныя „петербургскому“ эстетизму, который въ свою очередь оказался уже отсталымъ. Новыя волны нахлынули

съ Запада, на этотъ разъ воистину разрушительныя, таившія въ себѣ сѣмена буйныхъ всходовъ такого художественнаго революціонерства, передъ чьимъ радикализмомъ поблѣднѣли всѣ дерзанія „декадентовъ“, обвинявшихся теперь въ томъ самомъ академизмѣ и анекдотизмѣ, съ которыми они такъ горячо боролись.

Причиной этой неудачи міръ-искусниковъ, — которую врядъ ли вознаградило и запоздалое признаніе ихъ заслугъ властью уже послѣ революціи, — явились не только внѣшнія обстоятельства, такъ сказать историческая обстановка, на фонѣ которой протекала ихъ дѣятельность, но также грѣхи самой этой дѣятельности. Талантливости было много, и критическаго задора, и многосторонняго вкуса. И все же наличныя силы не соотвѣтствовали грандіозности задачъ. Для окончательной убѣдительности недоставало ни моральнаго упорства, ни трудолюбія. Работа „Міра Искусства“ не была подвигомъ, профессіональнымъ подвигомъ, а скорѣе увлекательной игрой, эстетическимъ барствомъ съ оттѣнкомъ пресыщенности, славолюбиваго легкомыслія и гурманства. Былъ еще и оттѣнокъ презрительнаго снобизма по отношенію къ инакомыслящимъ и „непосвященнымъ“, и нежеланіе снизойти до толпы, заняться популяризаціей новыхъ идей, пожертвовать временемъ на „малыхъ сихъ“ и пойти навстрѣчу менѣе просвѣщеннымъ, но можетъ быть не менѣе искреннимъ по-своему любителямъ художествъ и просвѣщенія.

Россія чутка къ сердечности учительства. Снобизмъ не одного „Міра Искусства“, но и всего русскаго новаторства, только отдалилъ отъ него и безъ того далекихъ, а въ самой средѣ новаторовъ обострилъ самолюбія и личныя притязанія. Не проповѣдуя доктрины, въ собственномъ значеніи слова, міръ-искусники, поставившіе себѣ такія широкія, такія патріотическія цѣли, ока-

зались тѣмъ не менѣе не чуждыми кружковой нетерпимости, которая явилась вскорѣ главной причиной и расколовъ въ ихъ рядахъ, и вражды между передовымъ Петербургомъ и передовой Москвой, и безвременной смерти журнала Дягилева, и удаленія его самого съ художественнаго поприща въ Россіи на поприще устройства русскихъ балетныхъ сезоновъ заграницей. Его роль вдохновителя молодыхъ художниковъ и чуткаго изслѣдователя старыхъ отечественныхъ мастеровъ окончилась уже въ 1905 году, послѣ устроенной имъ въ Таврическомъ дворцѣ выставки русскихъ портретовъ, не сравнимой ни съ какой другой по художественному значенію и историческому интересу. Издать эту въ своемъ родѣ единственную портретную галлерею, хотя были возможности и нужныя средства, онъ такъ и не удосужился. Не знаю, сохранились ли въ цѣлости хотя бы фотографіи, въ свое время снятыя, но многіе оригиналы, вывезенные Дягилевымъ и его помощниками (между которыми тогда уже выдѣлялся талантливѣйшій баронъ Н. Н. Врангель, умершій въ годы войны) изъ дворянскихъ помѣстій Россіи, погибли безвозвратно въ разрухѣ и разгромахъ революціи. Такимъ образомъ никогда уже не довершится этотъ недостроенный памятникъ русской живописи.

Я указываю на этотъ случай, какъ на примѣръ недостаточной послѣдовательности усилій, которыя должны были укрѣпить славу нашего художественнаго наслѣдія и тѣмъ самымъ — кто знаетъ? — укрѣпить и все зданіе культуры нашей, что обрушилось такъ безысходно трагично, подорванное, сметенное грознымъ обваломъ народныхъ массъ... Ничего не измѣнилось бы, разумѣется, будь Дягилевъ менѣе страстнымъ любителемъ балета и заграничныхъ лавровъ... Но развѣ онъ одинъ бросилъ начатое, не сдержалъ обѣщаній, уклонился отъ дѣла, быть можетъ не сулив-

шаго скорой награды? Развѣ не всѣ мы, принимавшіе участіе въ этомъ культурномъ зодчествѣ, отъ котораго всегда зависитъ такъ много для бытія національнаго, мы, воспѣвшіе столицу Великаго Петра и мечтавшіе увидѣть ее очищенной отъ вандализма бездарныхъ царствованій, вновь преображенной трудами вдохновенныхъ строителей, въ блескѣ и славѣ, какими вѣнчали ее „дней Александровыхъ прекрасныя начала", мы, вѣрившіе въ миссію европейскаго Петербурга, великодержавнаго сына Москвы, наслѣдницы Новгорода, чьимъ религіознымъ творчествомъ мы восхищалимесь не меньше, чѣмъ свѣтской пышностью нашихъ бароко и классики, — развѣ всѣ мы исполнили до конца то, что было подвигомъ искусстволюбія во имя родины? Россія осталась за нами страной недовершенныхъ усилій и недостроенныхъ памятниковъ. Мы сумѣли полюбить ея прошлое, поняли огромное значеніе преемственности въ жизни народа и поняли европейскую сущность русскаго генія, воспринявшаго, вмѣстѣ съ христіанствомъ, идею творческой личности и пріобщеннаго, — сперва черезъ Византію, а съ XVI вѣка и черезъ ближній и заморскій Западъ, — эллинистической традиціи (правда, заглушенной „татарскимъ" бытомъ, но живой въ нашемъ древнемъ искусствѣ)... Мы заглядѣлись въ окно, прорубленное Царемъ-Плотникомъ на „страну святыхъ чудесъ", какъ сказалъ Хомяковъ, на „нашу вторую родину", какъ подтвердилъ Достоевскій, и захотѣли праздниковъ искусства, — мы знали, что нѣтъ болѣе могущественныхъ доказательствъ культурной правоты. И намъ отчасти удалось заставить себя слушать. Не прошло десяти лѣтъ послѣ первой выставки „Міра Искусства", какъ нельзя было узнать русскаго художества и русской художественной культуры. Помимо завоеваній въ области живописи, скульптуры, театра, заложено

было прочное основаніе исторіи русскаго искусства. Ея вовсе не было прежде, если не считать очень спеціальныхъ изслѣдованій по исторіи церковной археологіи, печатавшихся Академіей Наукъ и Археологической Комиссіей. Появился рядъ фундаментальныхъ сочиненій и по всеобщей исторіи искусства. Эрмитажныя собранія, вызывавшія любопытство однихъ знатныхъ иностранцевъ, стали предметомъ изученія для цѣлой группы русскихъ ученыхъ. На книжномъ рынкѣ появилась, наконецъ, художественно изданная книга и расцвѣла русская графика: сразу мы чуть ли не опередили въ этомъ отношеніи Европу, гдѣ современная машинность, фабричная рутина, лишила книгу былого графическаго очарованія. И далѣе, какое возникло множество хранилищъ красоты и частныхъ собраній! Какія невиданныя и на Западѣ выставки, напримѣръ, упомянутая „Таврическая“ или „Елисаветинская“, устроенная Врангелемъ въ Академіи, или „Сто лѣтъ Французской живописи“ по случаю годовщины двѣнадцатаго года. И далѣе, какой обѣщающій ростъ архитектуры! Послѣ временнаго увлеченія разудалой декадентщиной (особенно въ Москвѣ) и финско-шведскимъ модерномъ (въ Петербургѣ), въ то время, какъ на Западѣ зодчество застывало на шаблонно-эклектической нарядности, на унылоказарменномъ доходномъ комфортѣ и дешевой уютности особняка-виллы, молодые русскіе зодчіе, выученники прекрасно поставленнаго архитектурнаго отдѣленія Академіи, возрождали классику, проникаясь геніемъ ранняго Ренессанса и продолжая дѣло нашихъ несравненныхъ строителей XVIII и начала XIX вѣковъ: Старова, Воронихина, Захарова, Казакова и др.

И тѣмъ не менѣе я возвращаюсь къ моему вопросу: все ли было сдѣлано нами и такъ ли сдѣлано, какъ нужно, чтобы не распалась храмина, чтобы не расшатали ее годы великаго испы-

танія огнемъ и мечемъ? Нѣтъ, не все и не такъ. Передовая художественная Россія жила отъединенной жизнью, поглощенная внутренней рознью, чуждаясь широкихъ круговъ населенія. Буржуазія, къ которой естественно переходило государственное первенство, пріобщаясь новой эстетикѣ, — надо же сознаться, — не крѣпла духовно и нравственно, а только заражалась эпикурейскимъ снобизмомъ, тогда какъ въ искусствѣ наростала волна дикаго бунта, стирая чувство національныхъ цѣлей, и безпомощно недоумѣвала толпа непричастныхъ зритетелей, не направляемая ничьимъ безкорыстнымъ учительствомъ. Я не говорю о народныхъ массахъ, до которыхъ было далеко... Да вѣдь не эти массы повернули революцію въ пролетарское русло: повернула все та же полуинтеллигенція россійская, напичканная Марксомъ; ей удалось вырвать „бразды царей“ изъ слабыхъ рукъ культурнаго меньшинства. Вотъ эту то стихію мы проглядѣли, съ ней не считались, отъ нея не уберегли святыни. Демократизація была просто не въ модѣ на эстетическихъ башняхъ. Насадителямъ изысканнаго европейства не было дѣла до толпы непосвященной. Тѣшась своимъ превосходствомъ, самодовольно замыкаясь на Парнасѣ и взращивая орхидеи въ теплицахъ, „посвященные“ брезгливо сторонились улицы и угарныхъ фабричныхъ закоулковъ. Не сознавали грозы снизу, озабоченные мѣстничествомъ на верхахъ. Легкомысленно воображали, что въ Россіи дозволительны всѣ „роскоши“ Европы, что въ Россіи можно дѣлать исторію культуры въ „великолѣпномъ уединеніи“ эстетствующаго полубарства. Поистинѣ вина во всемъ случившемся — на всѣхъ насъ. И теперь, вспоминая о заслугахъ въ насажденіи красоты, — которой, мечталось, завершится въ вѣкахъ зданіе Петра, — не скроемъ отъ себя и собственной немощи.

Старая интеллигенція называла насъ реакціонерами. Это неправда. Между нами реакціонеровъ не водилось. Но равнодушныхъ, себялюбивыхъ, не самоотверженныхъ, не сознавшихъ долга передъ Родиной, было много. Тотъ „взрывъ на поверхности“ русской культуры, которымъ началось новое столѣтіе, оказался въ значительной степени „огненной забавой“. Онъ не зажегъ сердце націи. Что дѣлать! Россія всегда жила по преимуществу сердцемъ. Побѣдить это сердце, возвысить, можно было, только — вдохновивъ искусство чѣмъ то бóльшимъ, чѣмъ... изысканность вкуса и самодовлѣющая форма. Были же вѣка, когда русское національное чувство горѣло восторгомъ красоты! И какъ отразился этотъ восторгъ въ благодатной красотѣ росписей церковныхъ и иконописныхъ школъ!

И мы сами за нѣсколько лѣтъ до войны развѣ не преклонились передъ искусствомъ иконы, узнавъ въ немъ просвѣтленный ликъ своего народа? Мы пытались строить будущее, но едва заглянули въ этотъ ликъ и не научились великой любви...

Новая интеллигенція повторила грѣхи старой, преклонясь передъ геніемъ Европы, не исполнила завѣта нашихъ провидцевъ — Пушкина, Гоголя, Достоевскаго, Александра Иванова: не освятила красоты. Были одинокія попытки, не было общаго подъема. И взыскуемый Западъ обратился противъ насъ, и остались недовершенными труды, недостроенными памятники, непобѣдившимъ искусство и неспаянной душа націи... Вотъ раскололась она, и все минувшее кажется какимъ то наважденіемъ: и великодержавіе Петра, и Старый Петербургъ, и древняя Москва, и мечты о несбывшейся славѣ...

Однако вернемся къ живописи. Ни въ чемъ ярче не сказываются возможности народа, какъ въ искусствѣ. Движеніе, такъ

называемаго, модернизма русскаго, несмотря на все что говоритъ противъ него, отразило столь большія возможности въ нашемъ національномъ духѣ, что малодушіемъ было бы и слѣпотой перестать вѣрить... мечтамъ. Народъ, умѣющій на верхахъ своихъ такъ щедро творить, не можетъ не найти себя, хотя бы цѣной невознаградимыхъ потерь!

II. НОВАТОРЫ ПЕРЕХОДНОЙ ПОЛОСЫ.

Можетъ быть и неосторожно съ моей стороны связывать въ одномъ обобщеніи художниковъ, столь разныхъ по характеру творчества, какъ Васнецовъ, Суриковъ, Сѣровъ, Рябушкинъ, Малявинъ, Нестеровъ, а попутно и рядъ другихъ, менѣе значительныхъ, хотя подчасъ и не менѣе оригинальныхъ, — называя всѣхъ вмѣстѣ „новаторами переходной полосы“, не взирая на то, что по времени расцвѣты ихъ не совпадаютъ и, слѣдовательно, говоря о „переходной полосѣ“, я разумѣю не опредѣленную эпоху, а понятіе довольно зыбкое: нѣкое переходное состояніе живописи въ ея устремленіи отъ старыхъ формъ къ новымъ...

Обобщать всегда неосторожно. Каждый мастеръ есть особый случай, даже когда принадлежитъ къ группѣ, объединяемой рѣзкимъ школьнымъ признакомъ. А тутъ вѣдь не можетъ быть рѣчи ни о какой общей школѣ. Напротивъ того, „разношкольность“ большинства перечисленныхъ мастеровъ не подлежитъ сомнѣнію. Если отнести Васнецова и Сурикова, съ очень существенными оговорками, къ передвижникамъ, то Сѣрова никакъ не отнесешь, хоть реализмъ его — отъ Рѣпина, и тѣмъ менѣе — автора стилизованныхъ „Русскихъ женщинъ XVII вѣка въ церкви“ и „Чаепитія“, Рябушкина, или святорусскаго мистика Нестерова, или реалиста красочныхъ вихрей Малявина...

Что же сближаетъ ихъ другъ съ другомъ? Я отвѣчу: то же, что другъ отъ друга отдаляетъ, — стремленіе, потребность, безсознательное и сознательное усиліе „забыть“ то, чему выучили ихъ Академія и „передвижныя“, дабы обрѣсти свой языкъ и на немъ выразить свою индивидуальность. Пользуясь математической метафорой, можно сказать, что пути ихъ творчества пролегаютъ по линіямъ расхожденія отъ одного общаго центра: отъ той „натуральной“, „объективной“, обязательной правды изображенія, которая считалась непререкаемой истиной въ дни предшествующіе. Всѣ они именно на путяхъ отъ него, отъ этого центра, и каждый, между тѣмъ, кровно связанъ съ нимъ.

Тутъ именно переходъ отъ старыхъ формъ къ чему то иному, къ инымъ, необычнымъ воплощеніямъ живописнаго воспріятія. Тутъ преодолѣніе, порой мучительное, унаслѣдованныхъ отъ „вчерашняго дня“ навыковъ, исканіе традиціи подлинно-художественной и заимствованія невольныя и вольныя изъ разныхъ источниковъ въ процессѣ выработки личной выразительности. И однако нѣтъ тутъ не только прямого разрыва съ этимъ прошлымъ, но нѣтъ и сознанной до конца необходимости разрыва. Уйдя отъ передвижнической вѣры, художники, о которыхъ рѣчь, внесли въ свое новаторство столько элементовъ этой вѣры, что является оно, сплошь да рядомъ, лишь „новой редакціей“ первоначальнаго изданія. Старая форма, крѣпко вросшая въ сознаніе, цѣликомъ или частично повторяется въ болѣе или менѣе неожиданныхъ комбинаціяхъ, внѣшне преображенная и внутренне та же самая. Отсюда шаткость отношенія къ нимъ критики — и консервативнаго и модернистскаго лагеря. Оба лагеря признавали ихъ, но съ оговорками... противоположнаго характера. Цѣнители „правые“ готовы были по каждому поводу обвинить ихъ за „лѣвизну“ въ из-

мѣнѣ художественнымъ устоямъ. Между тѣмъ въ „лѣвомъ“ станѣ имъ не прощалась старая закваска, и вознесенные сначала за эту „измѣну“ передвижничеству, впослѣдствіи они жестоко развѣнчивались.

Я уже упомянулъ о томъ, что Васнецовъ въ концѣ 90-хъ годовъ слылъ одновременно столпомъ среди передвижниковъ и чуть ли не геніальнымъ провидцемъ у міръ-искусниковъ. Однако Стасовъ никакъ не могъ простить ему „мистицизма“, отдавая должное его таланту орнаменталиста. Съ другой стороны увлеченіе дягилевцевъ было очень недлительно, и уже въ 1902 году въ „Исторіи Русскаго Искусства“, Александромъ Бенуа горькая правда о Васнесовѣ высказана довольно опредѣленно. Тотъ же Стасовъ величалъ Нестерова, за позднѣйшія его работы, свихнувшимся декадентомъ, но Нестеровымъ скоро перестали восхищаться и тѣ передовые дѣятели и художники, мнѣніемъ которыхъ онъ особенно дорожилъ... Это глубоко обижало его. Онъ выступалъ на судъ публики все неохотнѣе, говорилъ, что „пора бросить живопись“. Къ выставкѣ своихъ произведеній (въ 1907 г., въ домѣ Лидваля на Б. Конюшенной) онъ готовился, какъ къ смертному приговору. Выставка имѣла успѣхъ, большой матеріальный успѣхъ. Но „гвоздь“ ея, „Святая Русь“, — огромный холстъ съ Христомъ, благословляющимъ православный людъ, что съ котомками изъ далей сельскихъ течетъ ко Спасу на богомолье, — вызвалъ рѣзкую критику всѣхъ компетентныхъ круговъ. Послѣ этой неудачи Нестерова я что то не припомню новыхъ его картинъ (за исключеніемъ иконъ, главнымъ образомъ для церкви въ Абастуманѣ, которыми никто болѣе не очаровывался).

О сверстникѣ Нестерова и товарищѣ его по Московскому Училищу живописи и ваянія, Рябушкинѣ, и говорить нечего. Онъ

началъ блестяще, въ 1890 году, конкурсной картиной на золотую медаль — „Распятіе“. Хотя Совѣтъ Академіи медали и не присудилъ (для Совѣта было слишкомъ талантливо), поддержали молодого художника съ разныхъ сторонъ: Рѣпинъ, бывшій въ оппозиціи къ дореформенной Академіи, Третьяковъ, умѣвшій по-меценатски использовывать обстоятельства, который купилъ „Распятіе“ за пятьсотъ рублей, и самъ президентъ, великій князь Владимиръ Александровичъ, назначившій художнику стипендію на заграничную поѣздку. Однако Рябушкинъ не пошелъ по торной дорогѣ; и заграницу не поѣхалъ, и совѣтами Рѣпина пренебрегъ. Его неудержимо влекло къ другому берегу, отъ легко давшагося школьнаго мастерства — къ упрощенной формѣ, къ стилю. На „передвижныхъ“ онъ не привился. Старовѣрамъ казалось, что онъ постепенно разучивается письму и рисунку. Его „Петръ на Невѣ“ (1896) и „Семья купца въ XVII вѣкѣ“ и (1897) напоминаютъ лубки. Рябушкина тянуло къ „Міру Искусства“. Но и тамъ его только терпѣли. „Іоаннъ Грозный съ приближенными“, уже за годъ до смерти мастера, несмотря на крупный успѣхъ картины „Ѣдутъ“, пріобрѣтенной передъ тѣмъ музеемъ Александра III, — былъ отвергнутъ выставочнымъ жюри „Міра Искусства“, какъ произведеніе малограмотное. Я хорошо помню этотъ случай. Рябушкинъ былъ въ отчаяніи. Онъ немедленно предалъ холстъ сожженію, какъ ни уговаривали друзья. Впрочемъ и раньше не мало сжегъ онъ своихъ произведеній, болѣзненно сознавая, что отъ однихъ отсталъ, а къ другимъ пристать не можетъ. Только спустя нѣсколько лѣтъ объ этомъ необыкновенно одаренномъ художникѣ, умершемъ въ 1904 году почти въ безвѣстности, опять заговорили, и нѣкоторыя творенія его заняли почетное мѣсто въ исторіи русской живописи.

Гораздо устойчивѣе была репутація Сурикова и Сѣрова. Изъ передвижниковъ Суриковъ, какъ былъ, такъ и остался на исключительномъ счету у „молодыхъ“. Никто не отрицалъ дѣйствительно вдохновенной мощи его историческаго проникновенія. Но о Суриковѣ-живописцѣ мнѣніе сложилось далеко не столь лестное. Очень многое изъ того, что онъ дѣлалъ, встрѣчало протесты въ обоихъ лагеряхъ, а порой — то недоумѣнное сожалѣніе, которое горше всякаго отрицанія. Однихъ смущалъ уклонъ къ субъективизму, къ „ненатуральности“ образовъ, другихъ (особенно въ портретахъ) — явные недочеты формы... Съ Сѣровымъ, въ сущности, повторилось то же самое. Любовались имъ всѣ, да и нельзя было не залюбоваться изумительнымъ его мастерствомъ и остроумнѣйшей находчивостью во всѣхъ жанрахъ, — и однако до конца дней своихъ онъ вызывалъ нареканія то „правыхъ“, то „лѣвыхъ“. Любопытно, что и тѣ и другіе хотѣли видѣть реалиста въ Сѣровѣ, а его манило къ синтезу, къ стилю, и даже къ гротеску. Въ портретѣ онъ любилъ подчеркнуть, упростить, заострить правду модели, а въ историческихъ композиціяхъ примыкалъ открыто къ „ретроспективистамъ“ „Міра Искусства“. Это тяготѣніе Сѣрова прочь отъ „устоевъ“ реализма, не менѣе явное, хоть и несравненно болѣе осторожно-умѣлое, чѣмъ перерожденіе Рябушкина, было ли достаточно понято? Сѣровскую стилизованную „Иду Рубинштейнъ“ такъ кажется, никто и не переварилъ до конца.

Я укажу еще на судьбу младшаго изъ этихъ обращенныхъ реалистовъ, тоже крупнаго таланта, Кустодіева. Именно реализмомъ, грубоватымъ, но насыщеннымъ силой краски и „чувствомъ воздуха“ поражалъ его семейный портретъ Полѣновыхъ на всемірной выставкѣ въ Венеціи. И въ рядѣ другихъ портретовъ міръискусникъ Кустодіевъ не побоялся остаться тѣмъ, чѣмъ вѣроятно

создалъ его Господь Богъ: зоркимъ естествоиспытателемъ натуры, свободнымъ отъ протокольной сухости письма, умѣющимъ по-импрессіонистски обобщить свою задачу. Но къ стилю, къ красочной и линейной схематизаціи, къ пестрому русскому лубку, тянуло и его все больше и больше. Иныя „гулянія“ и „ярмарки“ Кустодіева на послѣднихъ выставкахъ „Міра Искусства“ уже цѣликомъ относятся къ разряду тѣхъ полуграфическихъ изысканностей, которыя характеризуютъ молодую петербургскую школу (о московскихъ новаторахъ рѣчь впереди). Не подлежитъ сомнѣнію, что и Кустодіевъ не обрѣлъ на своемъ отчасти двойномъ пути полнаго признанія въ самой средѣ своихъ единомышленниковъ. По поводу иныхъ его портретовъ между членами жюри „Міра Искусства“ возникали горячіе споры, которые, конечно, не доставляли ему удовольствія.

Малявинъ, тотъ бурно обижался... И всетаки его хвалили все сдержаннѣе и условнѣе. Первыми своими красными „Бабами“ онъ произвелъ сильное впечатлѣніе. Яростная фантастика цвѣта, виртуозный мазокъ, солнце, веселье, здоровье „отъ земли“ тѣшили даже скептическаго зрителя, недоумѣвавшаго, куда же, наконецъ, приведетъ блуднаго ученика Рѣпина это пристрастіе къ краснымъ пожарамъ сарафановъ и платковъ? Когда же всѣ убѣдились, что въ этомъ и заключается новизна Малявина, что дальше ему некуда, — тогда мало-по-малу къ нему охладѣди, стали упрекать въ недостаточной культурности, что было совершенно справедливо, а онъ, упрямо настаивая на своемъ, терялъ почву подъ ногами и, наконецъ, вовсе заглохъ. Послѣдняя его работа, оставшаяся въ моей памяти, семейный автопортретъ, — произведеніе во всѣхъ отношеніяхъ неудавшееся, хоть Малявинъ и говорилъ, что писалъ его старательно и „по новому“, запершись въ деревнѣ.

Итакъ у всѣхъ этихъ непохожихъ художниковъ „переходной полосы“ отчасти похожая судьба. Живописные идеалы ихъ не отвѣчали школьнымъ навыкамъ. Они стремились къ новымъ берегамъ, передѣлывая себя въ духѣ времени. И за это подвергались нападкамъ и со стороны тѣхъ, отъ кого ушли, и со стороны тѣхъ, къ кому пришли. Меньше остальныхъ Суриковъ и Сѣровъ. Просто потому, что оба были исключительно большими дарованіями и сумѣли выразить себя съ побѣждающей силой, одинъ въ историческихъ картинахъ, превосходящихъ все, что дало передвижничество, другой въ области портрета и пейзажа, которымъ обезпечено первенство въ ряду произведеній міръ-искусниковъ, первенство подлинной маэстріи себя разнообразно нашедшаго таланта.

Васнецова значительно скорѣе отвергъ молодой Петербургъ. Москва долго еще находила недопустимымъ колебать авторитетъ Васнецова-иконописца, даже послѣ того, какъ на большой его выставкѣ въ Академіи Художествъ (1905) обнаружилась вся дешевость его византинизма и узорной колоритности, техническая безпомощность и неглубокая сентиментальность его мистики. Разстаться съ представленіемъ о Васнецовѣ-возродителѣ религіозной живописи въ народно-византійскомъ духѣ, было тѣмъ болѣе обидно для національнаго самолюбія, что съ Васнецова началось, въ девяностые года, цѣлое движеніе нео-русскаго Ренессанса, полоса влюбленности въ допетровскую, теремную Русь, въ образы сѣдыхъ былинъ и сказокъ.

Первымъ меценатомъ журнала „Міръ Искусства“ была кн. М. Кл. Тенишева, страстная поборница древне-русской красоты, устроившая въ своей усадьбѣ Смоленской губерніи „Талашкино“ уголокъ кустарей, подъ руководствомъ сначала С. Малютина, а затѣмъ своимъ собственнымъ, гдѣ взращивались заботливо всѣ

прихоти кустарнаго узорчества, не безъ налета „декадентства“, начиная съ вышивокъ, майоликъ, балалаекъ и кончая театромъ-теремомъ, въ которомъ дѣти-крестьяне разыгрывали сказочные пьесы. „Міръ Искусства“ посвящалъ много вниманія этой усадебной затѣѣ, которая нашла откликъ въ сердцахъ поколѣнія, полюбившаго Россію „новой любовью“. Въ статьѣ, посвященной Дягилевымъ Малютину, онъ безъ оговорокъ называетъ талашкинское творчество залогомъ русскаго Rinascimento XX вѣка, хоть и можно заподозрить въ данномъ случаѣ его искренность... Не меньше поощрялись и производства села Абрамцева, гдѣ работали Врубель, М. Ф. Якунчикова, Е. Д. Полѣнова, К. Коровинъ и др. И здѣсь и тамъ „берендеевка“, весь романтизмъ былинно-сказочный, которымъ вѣетъ искусство Васнецова, пользовались высокимъ почетомъ. Въ провинціи обаяніе „васнецовщины“ не исчезало до послѣднихъ лѣтъ. Но главное его дѣтище — роспись Владимирскаго собора въ Кіевѣ — не могло не разочаровать людей со вкусомъ послѣ перваго неумѣреннаго восхищенія новизной этой иконописи, приближавшей зрителя-интеллигента къ тайнамъ церковнаго іератизма. Нетрудно было понять, когда глазъ освоился съ новизной, что Васнецовъ подошелъ къ Византіи „не съ того конца“ и принялъ эффекты внѣшняго изощренія за возрожденіе традиціи. Передвижничество, вошедшее въ плоть и кровь его, мѣшало ему постигнуть главную суть нашей древней иконографіи: не условность наружныхъ и подчасъ весьма нарядныхъ отступленій отъ реализма, а традиціонную нереальность самой изначальной формы. И аскетизмъ и пышность у Васнецова пріобрѣли, надо же сказать, характеръ нѣсколько вульгарнаго паѳоса, безконечно далекаго отъ строгихъ ладовъ древне-церковнаго великолѣпія. Васнецовъ поставилъ себѣ цѣлью слить византійскій канонъ съ на-

родно-сказочной непосредственностью, но въ итогѣ его творчество, включая и картины-сказки и былины, какая то оперная смѣсь передвижнической натуры съ узорной вычурой.

И все же нельзя отрицать большого историческаго значенія Васнецова. Онъ зажегъ интересъ къ легендарной родной старинѣ. Онъ подошелъ къ ея красочности первобытно-славянской, куда проникновеннѣе, чѣмъ подходили до него любители національныхъ маскарадовъ и русской этнографіи. Онъ обрѣлъ волшебство ея игрушечной расписной роскоши. Безъ него не были бы возможны ни Нестеровъ, ни Рябушкинъ, ни Билибинъ, ни Рерихъ отчасти.

Нестеровъ больше всѣхъ взялъ отъ Васнецова, но взятое переработалъ свѣжо и чутко. Помогло ему то, что исходилъ онъ не отъ стиля, а отъ глубокаго ощущенія русской природы. Не знаю, переживутъ ли долгій срокъ иконы и религіозныя композиціи Нестерова, но пейзажные фоны его картинъ, вѣющіе думой умиленной и святостью Божьей земли, не прейдутъ такъ скоро. Есть страницы у Достоевскаго, напоминающія эти русскія дали-грезы души, эти лужайки съ тощими елочками и березками, весенненѣжными, сквозящими холмистымъ просторомъ, эти тропы, затерянныя среди травъ медвяныхъ, и тихія рѣки подлѣ одинокихъ скитовъ на зарѣ вечерней или раннимъ утромъ.

Напримѣръ, развѣ не „Нестеровъ“ — этотъ разсказъ Лебядкиной студенту Шатову въ „Бѣсахъ“: „Уйду я, бывало, на берегъ къ озеру: съ одной стороны нашъ монастырь, а съ другой наша острая гора, такъ и зовутъ ее горой Острою. Взойду я на эту гору, обращусь я лицомъ къ востоку, припаду къ землѣ, плачу, плачу и не помню, сколько времени плачу, и не помню я тогда и не знаю я тогда ничего. Встану потомъ, обращусь назадъ,

а солнце заходитъ, да такое большое, да пышное, да славное, — любишь ты солнце смотрѣть, Шатушка? Хорошо, да грустно. Повернусь я опять назадъ къ востоку, а тѣнь то, тѣнь отъ нашей горы далеко по озеру какъ стрѣла бѣжитъ, узкая, длинная-длинная, и — на версту дальше, до самаго на озерѣ острова, и тотъ каменный островъ совсѣмъ какъ есть пополамъ его перерѣжетъ, и какъ перерѣжетъ пополамъ, тутъ и солнце совсѣмъ зайдетъ и все вокругъ погаснетъ".

Здѣсь похожи не столько подробности пейзажа (какого вѣдь не было у Нестерова), а настроеніе умиленности монастырскимъ кругозоромъ. Въ этихъ касаніяхъ къ Достоевскому есть нѣчто, связывающее Нестерова съ Суриковымъ, а Сурикова съ Врубелемъ, мистикомъ и сказочникомъ. Если искать сходства въ пониманіи художниками красоты русскаго женскаго лица, экстатическаго, напряженно-настороженнаго, полнаго чувственности какойто грозно-духовной, — того женскаго лица съ длиннымъ овалomъ и преувеличеннымъ размѣромъ глазъ, что былъ бы сродни ликамъ византійской Богоматери, когда бы не грѣхъ думы страстной, — то это сходство не трудно установить между Суриковскими дѣвушками въ „Боярынѣ Морозовой" и даже въ „Семьѣ Меншикова" и нѣкоторыми рисунками Врубеля: и здѣсь и тамъ экстазъ молитвы сочетается какъ бы съ соблазномъ демонскимъ. Я нахожу тоже, что странно-угрюмые лики Врубелевскихъ апостоловъ Кирилловской росписи близъ Кіева („Сошествіе Св. Духа") напоминаютъ типы иныхъ „стрѣльцовъ" въ знаменитой картинѣ Сурикова.

Нестеровъ вдохновился отъ Достоевскаго любовью къ земному раю, къ весеннимъ „клейкимъ листочкамъ" и къ монашескому „не отъ міра сего". Суриковъ почувствовалъ „бездну" Достоевскаго, жуть вопрошающую человѣческихъ глазъ, красоту,

Ѳ. А. Малявинъ: „Бабы“ (масло).

гдѣ „берега сходятся“. Къ тому же онъ историкъ и видитъ свои образы, какъ воскресшую быль вѣковъ. Его видѣнія всегда реально-обстановочны, полны конкретнаго содержанія, отнюдь не сказочны, хоть порой и кажутся царевнами заколдованнаго царства его неулыбчивыя красавицы въ собольихъ душегрѣйкахъ...

Мечтателемъ почти отвлеченнымъ остается Нестеровъ, даже когда картины его подписаны историческими именами. Отъ реалистской выучки онъ пошелъ въ сторону лирическаго преображенія: плоть какъ бы разрѣжается, становится призрачной. Въ этомъ разница между нимъ и Васнецовымъ, образы котораго, несмотря на символизацію, сохраняютъ плотскость свою, тяжесть земную, и не въ одной масляной живописи, даже въ наброскахъ карандашемъ и акварелью. Акварельные эскизы Нестерова плѣнительны. Линія скользитъ и вьется чуть искривленно, чуть манерно-сентиментально, и нѣжныя краски дополняютъ стилизованный лиризмъ замысла. Но — что хорошо въ рисуночномъ намекѣ, нетерпимо, какъ декоративная стѣнопись. Тѣ же эскизы въ размѣрѣ монументальномъ удручаютъ слащавостью и наигранным „примитивничаніемъ“. Нестеровъ былъ бы превосходнымъ иллюстраторомъ, напрасно потянуло его къ церковнымъ стѣнамъ. Иллюстративны очарованія и пристрастія его творчества. Композиціи свои онъ не столько строитъ, слѣдуя требованіямъ монументальнаго ритма, сколько узорно располагаетъ, какъ для книжнаго листа: красивыя, тонко выразительныя заставки, не архитектурная живопись! Станковыя картины Нестерова много лучше иконъ. На „передвижныхъ“ онѣ казались вѣстью изъ другого міра. Часами хотѣлось любоваться и „Пустынникомъ“ (1889), и „Откровенъ Варѳоломеемъ“ (1890) и „Великимъ Постригомъ“ (1898), и „Св. Сергіемъ Радонежскимъ“ (на Парижской выставкѣ 1900 г.) Я не знаю дру-

гого художника, воплотившаго задушевнѣе молитвенную грезу православія. Какія лица у этихъ старцевъ-отшельниковъ, мучениковъ, монаховъ! Особенно — у монахинь и молодыхъ послушницъ съ опущеннымъ, затѣненнымъ пушистыми рѣсницами взоромъ... О, да, — и въ ихъ смиренномудріи проглядываетъ жуть Сурикова и Врубеля, соблазнъ хлыстовскихъ богородицъ, святыхъ въ страстномъ грѣхѣ.

Совсѣмъ по иному воскрешаетъ древнюю Русь другой передвижникъ-отступникъ, Рябушкинъ. Онъ тоже писалъ иконы, но вѣроятно съ неохотой, по необходимости житейской. По той же необходимости, хотя и не безъ увлеченія, сдѣлалъ онъ безчисленное множество достаточно безвкусныхъ рисунковъ, историческихъ, историко-бытовыхъ, былинныхъ и т. д. для „Нивы", „Всемірной Иллюстраціи" и „Живописнаго Обозрѣнія". Но его даръ, ярко самобытный даръ, проявился въ нѣсколькихъ картинахъ, уже называвшихся мною, гдѣ возсоздано имъ то, что никому кромѣ него не грезилось: повседневность допетровской жизни. Онъ подходилъ къ старинѣ, — въ которой отмѣчались его предшественниками по исторической живописи громкія событія или патетическія сцены, — со стороны интимнаго ея своеобразія, какъ истый любитель подробностей и жанровыхъ черточекъ. Эти произведенія — остроумнѣйшія иллюстраціи къ Забѣлину, Олеарію, Герберштейну... И гораздо больше, чѣмъ иллюстраціи: какія то галлюцинаціи прошлаго, самый духъ древности русской въ бытовыхъ картинахъ XVII вѣка.

Какая потеря для нашей живописи, что Рябушкинъ умеръ такъ рано. Почти все значительное было написано имъ въ послѣдніе годы жизни (1900 — 1904). До этого времени онъ все только готовился сказать свое слово, набирался силъ, искалъ.

И вотъ нашелъ себя: краски, стиль, формулу живописнаго упрощенія, къ которой стремился, преодолѣвая уроки Академіи. Послѣ такихъ передвижническихъ жанровъ, какъ „Крестьянская свадьба", „Ожиданіе молодыхъ", „Потѣшные въ кружалѣ" (помимо талантливости и этихъ картинъ) — вдругъ „Русскія женщины XVII столѣтія въ церкви", настоящая побѣда надъ собой, почти окончательно достигнутая цѣль: форма, въ которой и слѣда не осталось отъ натурщика, часами позировавшаго ему, привязаннымъ къ кресту, для конкурснаго „Распятія". Прошло десять лѣтъ неудачъ и полу-удачъ, сомнѣній въ себѣ и страстнаго ощущенія своей правды, и эта правда далась, наконецъ, какъ можетъ быть никому изъ болѣе знаменитыхъ его сверстниковъ, и остался пожалуй единственнымъ итогомъ столькихъ усилій этотъ маленькій холстъ Третьяковской галлереи, сверкающій алостью парчевыхъ женскихъ нарядовъ, — поразительный документъ, открывающій о Россіи Алексѣя Михайловича во стократъ больше самаго подробнаго сочиненія по исторіи и въ то же время поистинѣ видѣніе художника, не реставрація, не постановка режиссера-знатока, даже не Суриковская иллюзія, а сонъ-явь, и потому именно, что изображеніе нисколько не „натурально" и не хочетъ быть натуральнымъ. Вѣдь нѣтъ ничего правдоподобнѣе художественной условности, когда художникъ искрененъ до конца.

Къ сожалѣнію, это произведеніе — и впрямь единственное у Рябушкина. Не сравнить съ нимъ ни „Московскую улицу"' ни „Въѣздъ посольства въ Москву", ни „Ѣдутъ", хотя всѣмъ этимъ историческимъ сценамъ присущи многія достоинства „Женщинъ въ церкви". Но есть въ нихъ и другое начало: передвижническій анекдотъ, выдумка и психологизмъ съ натуры. Толпа

въ картинѣ „Ѣдутъ“, композиціей и реализмомъ выразительныхъ оттѣнковъ, напоминаетъ и Сурикова и Рѣпина. Въ юморѣ „Московской улицы“ еще больше невольныхъ заимствованій и той обыденности формы въ цвѣтѣ и рисункѣ, которая расхолаживаетъ вниманіе. Нельзя не остановиться въ заключеніе и на „Чаепитіи“. Это уже бытъ современный, но подъ тѣмъ же угломъ зрѣнія, что и „Женщины въ церкви“. По крайней мѣрѣ одинаково намѣреніе: довести условность до ѣдкой правды. Можно ли сказать, что это удалось художнику вполнѣ? Кажется, что нѣтъ, не вполнѣ. Здѣсь нѣсколько жестка форма, болѣе графичная, чѣмъ живописная. Между упрощеніемъ графическимъ и живописнымъ существуетъ грань, ее же не прейдеши. Но „Чаепитіе“ доказываетъ, во всякомъ случаѣ, что въ этихъ поискахъ обобщенія и заостренія формы удача не зависитъ отъ историчности сюжета, а отъ того, чтобы глаза не помѣшали художнику увидѣть сонъ на яву...

Малявинъ преодолѣвалъ школьный, полуакадемическій, полуэмпирическій реализмъ, преслѣдуя совсѣмъ другую цѣль: стремился къ индивидуализаціи формы пожалуй въ обратномъ направленіи, — не къ примитивизму воспріятія, а къ освобожденію красочныхъ ладовъ отъ предметной вещественности, путемъ преувеличенія образовъ яви и сгущенія цвѣта въ эффекты небывалаго напряженія. „Бабы“ Малявина, — а писалъ онъ исключительно ихъ, — казались какими то буйными великаншами земли русской, охваченными краснымъ полымемъ яркихъ, ярчайшихъ масляныхъ сгустковъ. Ткани праздничныхъ нарядовъ, развѣваемыя не столько вѣтромъ родимыхъ полей, сколько размашистой кистью художника, заполняли холстъ и вырывались за его предѣлы, обрамляя грубыя, смѣющіяся или хмуро-неподвижныя, загорѣлыя лица этихъ амазонокъ-полевицъ россійскихъ, брыжжущихъ необоримой силой, волей первозданной.

Сверхъ-натурализмъ Малявина ошеломлялъ зрителя, покорялъ стихійностью темперамента. Смѣлый новаторъ-самородокъ, почувствовался сразу въ этомъ вызовѣ живописца всѣмъ умѣреннымъ и аккуратнымъ. Нѣсколько лѣтъ Малявинскія „Бабы“ привлекали всеобщее вниманіе на выставкахъ „Міра Искусства“, и хоть скептики покачивали головой, указывая не безъ основанія на скороспѣлость, а потому и непрочность этого фейерверочнаго мастерства, въ подготовительныхъ карандашныхъ рисункахъ-студіяхъ Малявина, — четкихъ, изысканныхъ, образцовыхъ, — должны были признать талантъ Божьей милостью. Почему же Малявинъ такъ быстро погасъ, оборвалъ свою красочную „линію“, не создалъ школы, въ сущности почти не повліялъ на современную живопись? Думается мнѣ, что отвѣтъ одинъ: его методъ преодолѣнія вчерашняго реализма былъ методомъ слишкомъ внѣшнимъ, недостаточно углубляющимъ воспріятіе формы. Въ другое время, при другихъ обстоятельствахъ онъ, вѣроятно, и удовлетворился бы найденной роскошью цвѣта и продолжалъ бы разливаться на своихъ полотнахъ алымъ хаосомъ, искрящимся то изумрудомъ, то сапфиромъ вокругъ бронзовыхъ ликовъ деревенскихъ своихъ красавицъ, — на Западѣ и меньшія „открытія“ создаютъ устойчивыя репутаціи, а Малявинскихъ способностей хватило бы на двоихъ... Но современный русскій художникъ, когда совѣстливъ, то — до самоистребленія. Повидимому послѣ первыхъ успѣховъ въ Малявинѣ опять начался процессъ „исканія сначала“. Онъ принялся наново сводить счеты съ академическимъ прошлымъ. Глотнувъ заграницы, Парижа, противорѣчивыхъ теорій и модныхъ лозунговъ, рѣшилъ удивить міръ совсѣмъ по новому. И въ итогѣ остановился, запутался, остылъ, а вѣроятно и лѣниться сталъ отъ неувѣренности въ своихъ силахъ. Впрочемъ я не убѣжденъ, что

онъ когда нибудь еще не воспрянетъ, и горячо желалъ бы этого.

И вотъ рядомъ съ первобытнымъ Малявинымъ и презиравшимъ „заграницы“ Рябушкинымъ — такой европеецъ, какъ Сѣровъ. Но и въ немъ, глубокомъ европейцѣ, замкнутомъ и осторожномъ, если вглядѣться, такая же борьба со старымъ, самопреодолѣніе, поиски красоты, изощренности, стиля...

Когда это началось у Сѣрова? Мнѣ представляется, что еще со времени ученичества. Иначе не создалъ бы онъ, будучи двадцатидвухлѣтнимъ юношей, „Дѣвочку съ персиками“ и годомъ позже „Дѣвушку на солнцѣ“ (портреты А. С. Мамонтовой и М. Я. Симоновичъ). Годы эти, 1887 — 88, знаменательны для русской живописи. Тогда же написалъ Нестеровъ „Пустынника“, Коровинъ своихъ „Испанокъ“, Суриковъ — „Боярыню Морозову“, а Рѣпинъ „Не ждали“. Игорь Грабарь въ извѣстной монографіи разсказываетъ, какъ поразила его солнечная „Дѣвочка съ персиками“ на передвижной 87 года, и какъ по сравненію съ Рѣпинскимъ „Не ждали“, онъ понялъ, что у Сѣрова — „красивѣе“. Я бы сказалъ еще: и свободнѣе. Тамъ, гдѣ Рѣпинъ связанъ по рукамъ „объективной правдой“, тамъ, гдѣ онъ разсказываетъ больше, чѣмъ пишетъ, озабоченный психологической и аксессуарной точностью, приглашая внимательно читать картину, Сѣровъ какъ бы зависитъ отъ этой правды лишь постолько, посколько она ему нравится, и обращается исключительно къ глазамъ нашимъ, ничего не разсказывая, увлеченный живописью, краской, смуглой свѣжестью дѣтскаго лица, солнечными бликами, бѣлой скатертью, голубоватой въ утреннемъ освѣщеніи. Рѣпину важно доказать, что именно „все такъ и бываетъ“, какъ онъ представилъ, когда — случай всѣмъ знакомый — изъ ссылки вернется внезапно, въ семью свою мужъ-арестантъ (мы догадываемся: „политическій“).

Вотъ такъ приподымется навстрѣчу старуха-мать, а такъ, хмурыя будутъ коситься дѣти, не узнавъ отца, и жена у рояля, тоже успѣвшая забыть, а можетъ быть и измѣнить, испуганно и неласково взглянетъ на арестантскій халатъ мужа. Заботясь о моментальной правдѣ изображенія, художникъ какъ бы фотографируетъ эту нѣмую сцену, выдвигая бытовыя ея подробности и „случайность“ композиціи, и даже преувеличиваетъ фотографичность перспективы, словно придвинувъ аппаратъ на слишкомъ близкое разстояніе. Все для правдоподобія. Гдѣ ужъ тутъ вспоминать о красотѣ. И если красота здѣсь тѣмъ не менѣе проглядываетъ, красота Рѣпинскаго мазка и воздушныхъ красокъ, то самъ знаменитый авторъ какъ будто не этому придаетъ значеніе. Инстинктивно онъ сдѣлалъ красиво, но озабоченъ совсѣмъ другимъ, и при случаѣ, можетъ сдѣлать и вовсе некрасиво (вспомнимъ хотя бы „Искушеніе Христа“ или символическаго „Толстого“ въ весеннихъ цвѣтахъ съ поднятой головой).

Сѣровъ, напротивъ, свободно отдается стихіи чисто живописной. Въ этихъ раннихъ работахъ, какъ и во всѣхъ послѣдующихъ, онъ уже эстетикъ до мозга костей — every inch an artist. Ничего еще не зная объ импрессіонизмѣ, онъ добрался самостоятельно до свѣтящейся краски и цвѣтныхъ рефлексовъ, залюбовался формой, нашелъ внезапно себя, „спятивъ съ ума“, по его собственному признанію, презрѣвъ уроки Академіи и передвижническую учобу. Но оказалось, что нашелъ то не совсѣмъ. Дальнѣйшіе шаги по тому же пути сдѣланы не были. Узнавъ импрессіонистовъ, онъ за ними не послѣдовалъ, не продолжилъ юношескихъ завоеваній солнечной краски, не заразился примѣромъ, скажемъ, Константина Коровина, сталъ упорно искать, испытывать себя въ другихъ направленіяхъ, постоянно мѣняясь, противорѣча, то

возвращаясь назадъ къ образцамъ привычнымъ, то озадачивая стремительнымъ броскомъ въ сторону. И такъ до конца дней своихъ. Не написанъ ли имъ послѣ „Дѣвушки на солнцѣ“ совсѣмъ передвижническій портретъ отца (1889), коричневый, робкій, скучный? Что не помѣшало ему осилить тогда же такую сложную задачу, какъ семейный портретъ Александра III (для Харьковскаго Дворянскаго собранія) и блеснуть нѣсколькими годами позже рядомъ мастерскихъ портретныхъ рисунковъ (между которыми отчетливо вспоминается „Левитанъ“) и начать серію безподобныхъ своихъ деревенскихъ пейзажей, отчасти подъ впечатлѣніемъ Левитана, но глубоко оригинальныхъ. Не онъ ли первый вдохновляется Врубелемъ („Рождество Богородицы“, иллюстраціи къ Лермонтову), уже создавшимъ въ ту пору „Сошествіе Св. духа на Апостоловъ“ и обрѣтшимъ свое геніальное безуміе въ образѣ „Сидящаго Демона“, и въ то же время копируетъ мюнхенскихъ Веласкезовъ и эрмитажную Венеру Тиціана, допытываясь и у „стариковъ“ секрета ихъ непревзойденнаго мастерства? Не переходитъ ли онъ все время отъ одной манеры къ другой, отъ контрастныхъ, густо, по-Рѣпински вылѣпленныхъ портретовъ Мазини и Таманьо (изъ собранія Гиршмана) къ акварельнымъ прозрачностямъ итальянскихъ и русскихъ „сѣренькихъ дней“, отъ жестковатаго натурализма „Римскаго Корсакова“ (1898) къ серебристой гаммѣ „Дѣтей“ (1900), что въ музеѣ Александра III, и къ декоративнымъ панно на библейскія темы („Слуги Авраама и Реввеки“), и къ циклу историческихъ гвашей, уже подъ вліяніемъ стилистовъ „Міра Искусства“, какъ напримѣръ, „Екатерина Великая на соколиной охотѣ“ (1902)? А затѣмъ, сдѣлавшись портретистомъ по преимуществу, не увлекается ли онъ, создавая замѣчательную свою галлерею современниковъ и современницъ, такимъ разнообразіемъ пріемовъ

VII

и „точекъ зрѣнія“, что все кажется мятущимся новаторомъ, неудовлетвореннымъ и готовымъ въ любую минуту „съ ума спятить“, какъ двадцать лѣтъ назадъ, несмотря на блестящее умѣніе одинаково четко разрѣшать самыя противоположныя живописныя задачи? Не онъ ли за годъ до смерти, послѣ ярко-натуралистическаго, „живого“ портрета княгини О. К. Орловой, преподнесъ удивленнымъ почитателямъ изломанно-плоскую, стилизованную „Иду Рубинштейнъ“, которой „не хотѣлъ вѣрить“ Рѣпинъ? И когда умеръ Сѣровъ (1911), не убѣдились ли мы, разобравшись въ оставленныхъ имъ картинахъ, папкахъ съ набросками и начатыхъ холстахъ, что именно въ послѣдніе годы онъ ревностно работалъ въ этомъ направленіи, преодолѣвая навыки реализма, добиваясь декоративной условности рисунка и цвѣта, удаляясь и отъ академической и отъ импрессіонистской правды во имя какихъ то новыхъ, желанныхъ имъ, лично ему уготованныхъ Аполлономъ, обобщеній формы?

О Сѣровѣ можно говорить безъ конца, такъ интересна и поучительна линія, уводящая его отъ реализма-центра вчерашняго дня. Талантъ исключительно гибкій, художникъ на рѣдкость сознательный, онъ непрерывно мѣнялся, поочередно заимствуя тѣ или иные элементы у различнѣйшихъ авторовъ и эпохъ, начиная съ Писсаро, Ренуара, Сарджанта и Александра Бенуа, Врубеля, и кончая персидской миніатюрой (эскизъ занавѣса къ балету „Шехеразада“) и античными фресками („Похищеніе Европы“). При этомъ онъ ухитрялся во всѣхъ случаяхъ оставаться вѣрнымъ самому себѣ, своей „сути“, не впадать въ подражательность: пристальное вглядываніе нужно иногда для того, чтобы отыскать эти „чужіе“ элементы въ Сѣровскомъ синтезѣ. Мастерство Сѣрова, оглядывающееся и присматривающееся, удивительно выдержанное, въ са-

мыхъ рѣзкихъ уклонахъ своихъ отъ обычной „школьности“, разное въ зависимости отъ темы и поставленной себѣ задачи, никогда не кажется взятымъ напрокатъ, но и не производитъ впечатлѣнія своеволія: характеръ преемственности присущъ органически этой многоопытной и многоязычной живописи, какъ бы соединяющей прошлое русскаго искусства съ настоящимъ...

А будущее? Тутъ мнѣнія могутъ, должны расходиться: вѣдь каждый угадываетъ по своему. Сроки еще слишкомъ близки для безпристрастнаго приговора... Но мое мнѣніе, что будущее стало строиться какъ то помимо Сѣрова. Мое мнѣніе, что ему одного не доставало для значительности пророческой: генія. Вѣроятно въ этомъ то и заключается внутренній трагизмъ его измѣнчиваго творчества. Кто то сказалъ, что геній больше „можетъ“, чѣмъ „хочетъ“. Сѣровъ хотѣлъ больше, чѣмъ могъ. Обладая талантомъ въ высшей свепени, онъ не былъ геніемъ (случается вѣдь и наоборотъ: геніальность при недостаточномъ талантѣ). Сѣровъ исчерпалъ себя, какъ разносторонній, щедро одаренный умомъ и умѣніемъ мастеръ, однако онъ такъ и не обрѣлъ чуда: своей, безусловной, неподдающейся разсудочному анализу, пусть и не окончательной и не вполнѣ осознанной, но плодотворящей, геніальной формы. Сѣровъ былъ труженикомъ. Свою геніальность онъ хотѣлъ подсмотрѣть у другихъ, заслужить усиліемъ таланта, выработать, заработать. Но хотя Бюффонъ, кажется, и сказалъ, что „геній — трудъ“, изреченіе въ данномъ случаѣ не оправдалось.

И. Грабарь, въ упомянутой уже монографіи, настойчиво восторгается рисунками Сѣрова къ Крыловскимъ баснямъ, которымъ художникъ посвящалъ все свободное время въ послѣдніе годы жизни. Рисунки эти (волки, лисицы, вороны и т. д.) являюся съ одной стороны какъ бы продолженіемъ вдумчиваго изученія

художникомъ звѣриной природы, особенно лошадей (необыкновенно типичны взлохмаченныя деревенскія лошадки въ пейзажахъ Сѣрова), а съ другой — указываютъ на упорную выработку упрощенной линіи. По много разъ неутомимо перерисовывалъ онъ тѣ же силуэты волковъ и лисицъ, заостряя и обобщая контуръ, снималъ кальки и снова передѣлывалъ и опять исправлялъ себя, отдаляясь отъ первоначальной, схваченной на лету „натуры" и добиваясь стиля. Такъ же зачастую, — мы это знаемъ, — исполнялъ Сѣровъ и портеты. Онъ долго рисовалъ, раньше чѣмъ взяться за кисти, углемъ и карандашемъ, затѣмъ убиралъ все „лишнее" и вновь намѣчалъ нужныя черты до тѣхъ поръ, пока не ложилась будто сама собой, будто съ перваго разу художественно-синтетическая линія. Идеаломъ его мастерства было это „съ перваго разу", возведенное въ принципъ Сарджантомъ, высоко цѣнившееся впрочемъ и старыми виртуозами своего ремесла. Сарджантъ доходилъ до того, что писалъ свои портреты непремѣнно въ одинъ сеансъ и когда не успѣвалъ кончить сразу, такъ и оставлялъ неоконченнымъ. Портретъ одной англійской лэди, вслѣдствіе того, оказался безъ глазъ, но художникъ, сдавая заказъ, утверждалъ невозмутимо, что глаза и не нужны, если не были „написаны сразу". Воздушное изящество нѣкоторыхъ позднѣйшихъ головъ Сѣрова — несомнѣнно результатъ этой мечты его о внезапномъ совершенствѣ.

Но сколь бы ни былъ взыскателенъ къ себѣ мастеръ, вдохновенной внезапности нельзя сдѣлать терпѣніемъ и калькой. Мучительный процессъ самопреодолѣнія ощущается, какъ бы ни радовалъ насъ достигнутый итогъ! Лично меня крыловскіе рисунки Сѣрова меньше всего убѣждаютъ въ могуществѣ его генія; напротивъ, они предательски обнаруживаютъ слабыя стороны нѣ-

которыхъ произведеній Сѣрова, быть можетъ недостаточно выработанныхъ и потому непріятно отдающихъ передвижнической основой. Я считаю несправедливымъ „отрицаніе“ Сѣрова нашей буйной, воспитанной на Сезаннѣ и Матиссѣ, молодежи, не признающей его за отсталость (да и не одной молодежи), однако строгость эта становится понятной, лишь только посмотришь на Сѣрова не какъ на крупное явленіе уже прошедшей исторіи, а какъ на силу животворящую. Въ области портретнаго психологизма достиженія его очень значительны, это несомнѣнно памятникъ цѣлой эпохи, которымъ будутъ любоваться многія поколѣнія, но съ точки зрѣнія чисто живописной, такъ ли великъ Сѣровскій памятникъ, какъ намъ казалось недавно? Пойдутъ ли за нимъ, пойдутъ ли отъ него будущіе русскіе (я ужъ не говорю объ иностранцахъ) художники портрета? Отдавая должное его мастерству, не отвергнутъ ли какую то мертвенную бѣлесоватость его красокъ и порою жесткость свѣтотѣни и непріятную „нарочность“ подчеркнутыхъ подробностей и позъ, которыми онъ любилъ щегольнуть, судья строгій и насмѣшливый своихъ августѣйшихъ, аристократическихъ, сановныхъ и плутократическихъ моделей? А главное, оцѣнитъ ли потомство его усилія въ сторону стиля, признаетъ ли хоть сколько нибудь достигнутой его мечту о своей, свободной, преемственно-неизбѣжной, вдохновенно-личной формѣ? Пойметъ ли нереальную красоту „Иды Рубинштейнъ и фресковую монументальность „Похищенія Европы“, этихъ двухъ предсмертныхъ пѣсенъ Сѣрова?

Повторяю, это область гаданій. Я вспоминаю, съ какимъ вниманіемъ всматривался Сѣровъ въ произведенія молодыхъ художниковъ, особенно тѣхъ, которые ничѣмъ не походили на него, Сѣрова. Онъ словно съ завистью относился къ нѣкоторымъ изъ

нихъ, любуясь убѣжденностью ихъ уклоновъ отъ школьной „правильности“, непосредственностью новизны. Онъ сказалъ однажды Петрову-Водкину, тогда еще совсѣмъ незрѣлому мастеру, но сумѣвшему дѣйствительно съ первыхъ шаговъ найти свою дорогу, свою нешкольную форму: „Какъ это у васъ все сразу по своему выходитъ“. Мнѣ крѣпко запомнилось это замѣчаніе, сказанное молодому стилисту не безъ оглядки на свое мучительное „по своему“, какъ запомнился и анекдотъ о Сарджантѣ (который я слышалъ отъ него же). Въ обоихъ случаяхъ не выдалъ ли Сѣровъ главной своей мысли-мечты и не признался ли невольно въ неудовлетворенности собою?

„Сразу“ и „по своему“ — этимъ даромъ не наградила его природа. Онъ умѣлъ рисовать быстро и сочно, не хуже Рѣпина, красивѣе Рѣпина (взять хотя бы альбомъ литографій, изданный „Міромъ Искусства“), но такой рисунокъ не отвѣчалъ больше его взыскательному вкусу, разнравился ему, какъ вѣроятно разнравилась и солнечная гамма „Дѣвочекъ“, такъ высоко оцѣненныхъ его біографомъ Игоремъ Грабаремъ. Онъ порывался къ острой индивидуализаціи, и это прочно связало его съ міръ-искусниками, приведя къ портрету обнаженной „Иды“, смутившей, однако, кажется больше всего... стилистовъ „Міра Искусства“. Портретъ не понравился не „лѣвизной“ своей, о чемъ горевалъ Рѣпинъ, а... искусственностью, вывертомъ, неискренностью тѣхъ „ошибокъ“, которыя Сѣровъ считалъ признакомъ подлинной художественности. „Надо умѣть иногда и ошибиться“, любилъ онъ повторять. А самъ то, умѣлъ ли? Потому что ошибка сознательная — развѣ ошибка? Сѣровъ осторожно возводилъ въ разсудочную систему то, что должно быть безразсудствомъ органическимъ, „второй натурой“ художника (напримѣръ у Врубеля, Рериха, Петрова-Водкина),

чтобы не казаться только позой. Сѣровъ къ концу жизни возжаждалъ парадоксальности, новизны, формы геніальной совсѣмъ „по своему“ и заставилъ поклонниковъ его пожалѣть о юношеской непосредственности чуть ли не первыхъ своихъ произведеній. Сѣрову хотѣлось больше того, что онъ могъ...

Точно ли? Но вѣдь я дважды оговорился: судить слишкомъ рано. Отвѣтитъ будущее. Можетъ быть, оно и настаетъ уже въ Россіи, послѣ того урагана, какимъ пронеслись по ней футуристы, лучисты, имажинисты и прочіе большевики отъ искусства? Недавно тотъ же Грабарь писалъ гдѣ то, что русскіе художники снова возвращаются къ реализму, отказавшись отъ крайностей „безпредметной“ живописи (вплоть до эстетическихъ изувѣрствъ изъ стекла и желѣза Татлина). Какое будетъ отношеніе къ Сѣрову этихъ новыхъ русскихъ реалистовъ?

III. ИМПРЕССІОНИЗМЪ И РУССКІЙ ПЕЙЗАЖЪ.

мпрессіонизмъ, т. е. художественное теченіе, принесшее съ собою новое рѣшеніе задачъ свѣта и цвѣта въ живописи, какъ я уже упомянулъ, проникъ въ нашу русскую „провинцію“ съ большимъ опозданіемъ. Еще въ 1870 году сдѣлался Эдуаръ Манэ пленэристомъ, а Писсаро и того раньше. Между тѣмъ лишь въ самомъ концѣ восмидесятыхъ годовъ повѣяло у насъ и то очень слабо этимъ „открытіемъ“. Но „солнце съ натуры“ влилось въ русскую живопись гораздо раньше, хотя, конечно, не безъ вліянія иностранцевъ. Вѣдь солнечнымъ этюдамъ на „открытомъ воздухѣ“ предавался Александръ Ивановъ. Когда еще! Въ то время только зарождались природолюбцы изъ Фонтенбло. Ивановъ былъ старше ихъ. Впрочемъ, Ивановъ — явленіе во всѣхъ отношеніяхъ исключительное и до сей поры недооцѣненное. Выставленные имъ въ 1858 году въ Петербургѣ вмѣстѣ съ картиной „Явленіе Мессіи“, солнечные этюды никѣмъ не были поняты. Предвидѣніе геніальнаго творца осталось втунѣ.

И все же задолго до Левитана, вдохновившагося французами на парижской всемірной выставкѣ 1889 года, русскій пейзажъ потянуло къ солнечной ворожбѣ. Солнцепоклонникомъ пытался быть уже Верещагинъ, наглядѣвшись палящихъ лучей его въ Индіи и Средней Азіи. Въ серединѣ 70-хъ годовъ привезъ свои яркіе

этюды изъ путешествія по Египту Константинъ Маковскій. Тогда же Ге, Рѣпинъ, Шишкинъ, Куинджи, Полѣновъ, Дубовской, умѣвшіе иногда подсмотрѣть натуру съ непосредственностью вдохновенной, писали, если не для выставокъ, то для себя, уголки природы, насыщенные воздухомъ и свѣтомъ. Однако никого изъ этихъ художниковъ никакъ не назовешь импрессіонистомъ, даже въ томъ „русскомъ" значеніи, какое впослѣдствіи пріобрѣлъ у насъ этотъ терминъ, просто потому, что ни одинъ изъ принциповъ импрессіонизма въ отношеніи къ солнцу и воздушностямъ цвѣта не былъ примѣненъ ими.

Существеннѣйшее начало французскаго plein air'a состоитъ въ томъ, чтобы видѣть форму неотдѣлимой отъ красокъ. Контурный рисунокъ для „Батиньольцевъ" просто не существуетъ, независимо отъ живописныхъ, цвѣтовыхъ, соотношеній: „предметъ постолько нарисованъ, посколько окрашенъ солнцемъ". Въ зрительномъ впечатлѣніи, слѣдовательно, выдвигается на первый планъ „полихромная субстанція" природы. Рельефъ, тѣни, воздушная перспектива — только производныя этой первичной данности, и потому на палитрѣ нѣтъ мѣста черной краскѣ. Отсюда — значеніе цвѣтного рефлекса. Очертанія предметовъ какъ бы растворяются въ воздухѣ: лучистыми мерцаніями и пятнами становятся объемы и плотности. Для передачи этой мерцающей яркости живописнаго „впечатлѣнія" импрессіонисты вскорѣ стали пользоваться пріемомъ разложенія цвѣта на основные тона спектра, т. е. — писать „чистыми" красками (отдѣльными голубыми, красными, желтыми мазками), какъ бы подражая солнечному лучу.

Между тѣмъ русское „реалистское солнце" освѣщало только поверхности формъ, детально нарисованныхъ сначала и потомъ покрытыхъ смѣшаннымъ тономъ, и мирилось съ черными, фото-

В. А. Сѣровъ: „Ида Рубинштейнъ“ (подкраш. рис. углемъ).

графическими тѣнями, не догадываясь о цвѣтныхъ рефлексахъ... Какъ жестко вырисованы и раскрашены экзотическія панорамы Верещагина, передающія блескъ южныхъ слѣпительныхъ полдней силой контрастной свѣтотѣни: хромолитографія, не живопись. Тѣмъ же грѣшитъ и картина К. Маковскаго „Перенесеніе священнаго ковра", и „Березовая роща" Куинджи, и „Дубовая роща" Шишкина, и множество академическихъ и передвижническихъ „пленэровъ", написанныхъ по старымъ рецептамъ, хоть и съ новыми подчасъ намѣреніями. Только на рубежѣ девяностыхъ годовъ, если не подъ непосредственнымъ вліяніемъ Батиньольцевъ, то въ силу косвеннаго воздѣйствія современной французской школы, удалось передовой русской живописи и особенно пейзажу отдѣлаться отъ фотографической рѣзкости свѣтотѣни.

Я говорилъ объ импрессіонистской солнечности въ раннихъ произведеніяхъ Сѣрова, К. Коровина, Нестерова. Напомню еще о женскомъ портретѣ Ге — Н. Н. Петрункевичъ у окна (1893), гдѣ такъ неожиданно для этого фанатика натуралистской грубости потокомъ цвѣтныхъ отраженій врываются въ комнату утренніе лучи изъ сада, мерцающаго жидкимъ изумрудомъ весенней листвы. И все же Левитанъ первый подсмотрѣлъ у французовъ секреты ихъ живописныхъ пріемовъ.

Въ Парижѣ именно тогда, я говорю о годѣ всемірной выставки (1889), „Фонтенбло" и „Батиньоль" овладѣли всеобщимъ вниманіемъ. Я помню эту выставку, ознаменованную башней Эйфеля, — и странно безвкусные ея павильоны, что создали впослѣдствіи своеобразный выставочный стиль, и залы съ барбизонцами, и залы съ импрессіонистами, о которыхъ вездѣ говорили, какъ о дерзкихъ новаторахъ, ниспровергающихъ авторитетъ вѣковъ. Въ русской художественной колоніи эти разговоры не пре-

кращались. Отчетливо запомнилась мнѣ на фонѣ тогдашняго отечественнаго Парижа фигура Левитана, въ то время не слишкомъ замѣтнаго передвижника, увидавшаго, наконецъ, столицу міра и восторженно говорившаго о Добиньи и Дюпрэ. Никто еще не догадывался, что ему, молодому автору задумчивыхъ сельскихъ ландшафтовъ („Весна", „Крымскіе этюды", „Туманъ", „Заросшій прудъ", „Сѣрый день" 1885—1888), не такъ ужъ рѣзко отличавшихся отъ „видовъ съ натуры" другихъ передвижниковъ „съ настроеніемъ", суждено создать эпоху въ русской пейзажной живописи, побывавъ въ этомъ самомъ Парижѣ и насмотрѣвшись барбизонцевъ и импрессіонистовъ (послѣднихъ, впрочемъ, онъ оцѣнилъ лишь значительно позже).

Но было бы ошибочно думать, что вся новизна Левитана, постепенно „мѣнявшаго манеру", въ переимчивости у французовъ. Они дали ему только толчекъ къ выработкѣ своего языка; въ этомъ своемъ языкѣ онъ нуждался для очень личныхъ цѣлей. Во всякомъ случаѣ въ Парижѣ онъ воодушевился не столько современными „художниками впечатлѣнія", которымъ первые уроки далъ Курбе, проповѣдникъ de la vérité vraie, сколько умершими уже „художниками настроенія", что называли свои картины arrengements, друзьями и единомышленниками великаго Коро. И позже, увлекшись формой Клода Монэ, чисто-технической стороной его мастерства, Левитанъ попрежнему задумывался надъ облачной листвой въ позднихъ пейзажахъ Коро и надъ пѣвучимъ сельскимъ идиллизмомъ маленькихъ барбизонцевъ. Не помѣшало ему однако ни то, ни другое сохранить свое, народное, — сдѣлаться новаторомъ и одновременно продолжателемъ національной традиціи. Дѣйствительно, въ Левитановскій импрессіонизмъ влилась безусловно русская струя: лирическое переживаніе родного деревенскаго затишья.

Природа... Гдѣ еще на всемъ свѣтѣ она задумчива, какъ у насъ, въ своей безпредѣльности безлюдной? Гдѣ еще сообщительнѣе признанія природы? Ни опушки стараго лѣса Фонтенбло, ни живописные уголки по теченію Сены или окрестности Ветейля и „Экса въ Провансѣ", ни суровыя дали Бретани, ни фламандскія лужайки съ пасущимися стадами, ни берега Рейна съ развалинами замковъ, ни рыбачьи заливчики около Сорренто и Неаполя, не заражаютъ человѣческаго созерцанія тѣмъ миромъ красоты, какимъ вѣетъ отъ степей и пашенъ, отъ трущобъ лѣсныхъ и поросшихъ буквицами овраговъ, отъ весеннихъ разливовъ безъ конца краю и ржавыхъ болотъ осени, отъ одинокихъ захолустій и снѣжныхъ сугробовъ нашей первобытной, большой, не знающей ни въ чемъ мѣры, убогой и щедрой, печальной и ласковой природы. Такой глядитъ она на картинахъ Левитана.

Не Левитанъ первый проникся этой красотой немного щемящей, неяркой, околдованной вѣтрами сѣверныхъ равнинъ. Русскіе художники почувствовали ее давно, еще тогда, когда, пресытясь садовыми „першпективами" придворнаго пейзажа, ученики Семена Щедрина и Воробьева полюбили первой любовью лѣса и нивы своей родины, и братья Чернецовы стали путешествовать по Волгѣ, тщательно зарисовывая ея песчаные скаты, и когда Венеціановъ и венеціановцы, изображая русскій „пейзанскій" бытъ, залюбовывались золотыми далями ржаныхъ полей и лугами медвяными съ желтымъ лютикомъ и бѣлой ромашкой. Очарованіе деревней по своему выразили и реалисты наши, хоть старались смотрѣть на природу „объективно", какъ естествоиспытатели. И ихъ холсты, жухлые съ густо-наложенными коричневыми тѣнями и мелочливой обводкой подробностей, нѣтъ-нѣтъ, а звучатъ очень искренней лирической ноткой. Еще въ началѣ семидесятыхъ годовъ прише-

тѣли знаменитые „Грачи“ Саврасова, и Полѣновъ написалъ нѣсколько прочувствованныхъ усадебныхъ уголковъ, и ученикъ Воробьева Шишкинъ, награжденный званіемъ академика за „Видъ изъ окрестностей Дюссельдорфа“, проплутавъ по дебрямъ россійскимъ въ 66 году, вдохновился на всю жизнь березами, да соснами родимой „лѣсной глуши“, — и право же не вовсе бездушны эти жесткія Шишкинскія фотографіи. По крайней мѣрѣ такъ начинаетъ казаться теперь, когда время, величайшій художникъ, наложило на нихъ свою патину. Отъ этой патины въ моихъ глазахъ не выигралъ Куинджи, но можетъ быть именно потому, что его свѣтовая романтика била на яркость красокъ, и когда краски почернѣли... остались одни куинджисты (между ними, впрочемъ талантливые — Рущицъ, Пурвитъ, Латри, Химона, Рыловъ), да куинджевскія преміи, окончательно сбивавшія съ толку учениковъ Академіи.

Итакъ не Левитанъ „создалъ“ русскій пейзажъ, не онъ первый полюбилъ поэзію родныхъ затишій и поклонился солнцу, но все же, больше чѣмъ кто нибудь, онъ — вдохновитель „русскаго Барбизона“, если можно такъ выразиться. Только съ нимъ нашъ пейзажъ проникся тѣмъ безхитростнымъ краснорѣчіемъ природы, котораго недостаетъ картинамъ передвижниковъ. А въ концѣ жизни, подъ вліяніемъ французскаго импрессіонизма, Левитанъ достигъ многаго и въ области чисто-живописнаго мастерства. До послѣднихъ дней, даже примкнувъ къ выставкамъ „Міра Искусства“, онъ не порвалъ съ передвижничествомъ, но глубоко сознавалъ его „тупики“. Въ преодолѣніи ложныхъ навыковъ реализма въ сущности, заключается и его, Левитановская, эволюція отъ первыхъ успѣховъ, въ серединѣ 80-хъ годовъ, до преждевременной смерти въ 1900 году (когда художнику мерещилось, что вотъ, теперь, именно теперь ему открылось „какъ надо писать“).

Левитанъ обратилъ на себя вниманіе еще будучи ученикомъ московской Школы живописи и ваянія. На первой же самостоятельной ученической выставкѣ (1879) Третьяковъ пріобрѣлъ его „Осенній день", что дѣлаетъ честь меценатской прозорливости Третьякова, такъ какъ очень немногое въ этомъ опытѣ двадцатилѣтняго ученика Саврасова, благоговѣющаго передъ Шишкинымъ, предвѣщаетъ будущаго автора „Осенняго дня", что въ Музеѣ Александра III (1900). Черезъ два года Левитанъ окончилъ училище и сталъ мечтать о „передвижной", тщательно подражая пейзажному протоколизму славнѣйшихъ ея корифеевъ. Но лишь послѣ нѣсколькихъ лѣтъ тщетныхъ попытокъ удалось ему попасть въ экспоненты знаменитаго товарищества. На выставку 86 года была принята его „Весна", а въ слѣдующіе годы — „Туманъ", „Заросшій прудъ", „Мельница" и др. Въ этихъ картинахъ личность художника уже ярко обозначилась, какъ и въ Крымскихъ этюдахъ, написанныхъ до заграничной поѣздки.

Въ чемъ же заключается это индивидуальное, одному ему свойственное, Левитановское? Мнѣ всегда казалось — не столько въ новизнѣ воспріятія природы, сколько въ удивительномъ обаяніи манеры. Уже въ тотъ ранній періодъ, преодолѣвъ увлеченіе Шишкинскими „подробностями", Левитанъ сталъ сосредоточенно доискиваться живописнаго обобщенія, старательно удаляя все „лишнее", съ любовью останавливаясь на „главномъ". Онъ видѣлъ въ природѣ пожалуй то же, что и старшіе реалисты, но добивался не „копіи" этой видимости, а нѣкоего живописнаго экстракта. Особенно замѣтно это въ этюдахъ (иногда почти миніатюрнаго размѣра), необычайно содержательныхъ, хоть и не поражающихъ неожиданностью подхода къ натурѣ; нѣкоторые прямо музыкальнымъ колдовствомъ какимъ то отдаютъ: въ „крат-

кости“ и въ недосказанностяхъ формы — трепетъ глубоко сознательнаго мастерства.

Картины слѣдующаго періода (послѣ Парижа) еще сохраняютъ общій характеръ „сюжетныхъ“ композицій: „Вечеръ (Золотой Плесъ)“ (1890), „Тихая обитель“ (1891), „Лѣсной пожаръ“, „Владимірка — большая дорога“ (1893), „Надъ вѣчнымъ покоемъ“ (1894). Но ужъ вѣетъ отъ нихъ такой свѣжестью красокъ и такой непосредственностью природоощущенія, что почти незамѣтенъ переходъ къ позднѣйшимъ чисто-Левитановскимъ мотивамъ, гдѣ пейзажное повѣствованіе заслонено окончательно мелодіей свѣта и цвѣта. По крайней мѣрѣ это впечатлѣніе производили въ свое время картины Левитана на всѣхъ насъ, угадывавшихъ въ немъ, какъ и въ его сверстникахъ — Сѣровѣ, Остроуховѣ („Сиверко“ — 1891), К. Коровинѣ, Нестеровѣ, новую силу и новое освобождающее вѣяніе красоты.

Левитанъ искалъ — въ томъ направленіи, въ какомъ до него не искали русскіе пейзажисты, но еще оставался вѣренъ школьнымъ завѣтамъ въ композиціи и въ рисункѣ (въ частности, безусловно есть даже „фотографизмъ“ хотя бы въ извѣстной картинѣ „У омута“). И тѣмъ не менѣе темпераментъ живописца замѣтно бралъ верхъ. Не только живописный темпераментъ, а какая то восторженно-печальная любовь этого еврея къ русской родинѣ. Гдѣ бы ни скитался онъ — въ окрестностяхъ ли Шереметьевскаго Останкина или Пушкинскаго Болдина, или на Волгѣ около Плеса, или на берегахъ озеръ Удомли и Кафтина въ Тверской губерніи — вездѣ искалъ онъ и находилъ не только „значительныя темы“, какъ того требовала эстетика „товарищества“, но и вѣчно одну и ту же тему, что словами не разскажешь и что мучительно хотѣлъ онъ выразить до конца проникновен-

ной своей кистью, — тайну русской природы. И тутъ все одинаково годилось ему и одинаково „пѣло“ на его холстахъ: тропинка, вьющаяся между молодыхъ березокъ, стоги на вечерѣющемъ небѣ, насыпь желѣзнодорожнаго полотна въ яркихъ лучахъ заката, весенній ручей, темные дымы весеннихъ лѣсовъ на талыхъ снѣгахъ, усадебный дворъ въ мартовскую распутицу, сельская церковка въ сумерки, отраженная рѣчной заводью, золотые и ржавые кудри осенней рощи, лунныя тѣни, заборы, овраги, кустарники, тишина, безлюдіе, сельскія „пѣсни безъ словъ“...

Ярче, свѣтлѣе, шире, легче дѣлается письмо Левитана въ послѣдніе приблизительно пять лѣтъ (послѣ поѣздки на югъ Франціи и на Lago di Como въ 1895 году). Его задушевность становится воздушной и лаконической, и собственно сюжетъ въ картинахъ уступаетъ мѣсто настроенію и фактурѣ. Это ужъ не „картины“ въ передвижническомъ смыслѣ, а дѣйствительно „куски природы“, какъ провозгласилъ импрессіонизмъ, и композиція ихъ такъ же далека отъ „литературы“, какъ и краткія названія: Мартъ, Зима, Ручей, Дождь, Луна, Лѣсъ, На Озерѣ, Оврагъ и т. д. Можно ли сказать однако, что Левитанъ подражалъ кому либо изъ импрессіонистовъ? Не думаю. Манера его остается очень личной и очень русской и болѣе того: во всемъ, что онъ создалъ, даже въ эти годы сближенія съ „Міромъ Искусства“, чувствуется первоначальная школьная основа, которой онъ тяготился, но отвергнуть вовсе не могъ.

Отсюда — двойственность оцѣнки Левитана младшимъ поколѣніемъ художниковъ. Объявивъ войну передвижникамъ, дягилевцы признали его своимъ, отщепенцемъ, новаторомъ. Но съ тѣхъ поръ все чаще въ передовомъ лагерѣ утверждалось и противоположное мнѣніе: такъ же какъ Сѣровъ, и Левитанъ причислялся

къ эпигонамъ реализма. Вообще есть много общаго между нимъ и Сѣровымъ: и въ отношеніи къ обоимъ критики, и въ отношеніи ихъ самихъ къ цѣлямъ искусства — въ этой жаждѣ предѣльнаго лаконизма, въ этой неудовлетворенности собой, въ мучительномъ желаніи преодолѣть себя, переписывая по много разъ одно и то же, „чтобы ничего не оставить лишняго", и въ незавершенности исканій, прерванныхъ безвременной смертью.

Не меньше чѣмъ Сѣровъ, Левитанъ оказалъ огромное вліяніе на русскую пейзажную живопись XX вѣка, хотя врядъ ли можно говорить о преемственномъ продолженіи ихъ пейзажа. Скорѣе приходится указать на подражателей и довольно посредственныхъ. И тѣмъ не менѣе... чѣмъ была бы эта живопись, не будь Левитана и Сѣрова?

„Сѣренькіе дни" Сѣрова, — деревенскій выгонъ съ лохматыми лошадками, занесенная снѣгомъ аллея въ усадьбѣ, осенняя полянка, насупленный стогъ сѣна подлѣ сарая, — прекрасно дополняютъ Левитановскія пѣсни безъ словъ. Какъ ни какъ, имъ обоимъ принадлежитъ слава родоначальниковъ цѣлой плеяды пейзажистовъ, проявившихъ себя особенно въ Москвѣ на выставкахъ „Союза русскихъ художниковъ": Туржанскій, Досѣкинъ, Жуковскій, Аладжаловъ, Петровичевъ, Виноградовъ, Юонъ и рядъ другихъ, менѣе замѣтныхъ. Многіе авторы и изъ молодыхъ передвижниковъ (Бѣляницкій-Бируля, Шемякинъ, Никифоровъ) и изъ академистовъ (братья Колесниковы и пр.) тоже должны быть причислены кто больше къ „сѣровцамъ", кто къ „левитановцамъ".

Но оговорюсь еще разъ. Преемники, какъ это часто бываетъ, унаслѣдовали внѣшіе пріемы своихъ вдохновителей и обнажили то, что можно назвать ихъ недостатками. Импрессіонистскій мазокъ, густой и своевольный, которымъ художникъ какъ бы за-

брасываетъ холстъ смаху, сообщая живописной формѣ творческій трепетъ руки, этотъ мазокъ, нѣсколько однообразно „ловкій“ у учителей, обратился у послѣдователей въ техническую разудалость, въ лихость письма, заслоняющую все остальное. Жуковскій, умѣющій горячо передать игру солнечныхъ пятенъ и отсвѣтовъ, грѣшитъ этой ловкостью не меньше, чѣмъ Никифоровъ или такъ непонятно прославившіеся въ Петербургѣ братья Колесниковы. Шемякинъ, подражая Сѣрову, заразился плохимъ вліяніемъ Цорна на Сѣрова, и до такой степени, что можно сказать растрепалъ въ клочки свое недюжинное дарованіе (онъ писалъ по преимуществу портреты). Туржанскій, несомнѣнный мастеръ въ изображеніи сумеречныхъ далей и понурыхъ сельскихъ лошадей, довелъ унылость и сѣрость пейзажа до удручающаго однообразія. Петровичевъ сталъ накладывать мазки толщиной въ палецъ, рѣшивъ, что этой масляной скульптурой лучше всего выражаются темныя гармоніи древесныхъ кущъ. Всѣ они заразились отъ импрессіонизма „этюдностью“ пленэра, но не пріобрѣли утонченной непосредственности Левитана, не говоря ужъ о блестящей изысканности французовъ.

Константинъ Коровинъ, наиболѣе послѣдовательный импрессіонистъ среди „союзниковъ“, такъ много обѣщавшій въ молодости, началъ щеголять звонкими красками съ легкостью маэстро, который сразу „все можетъ“. Но это Коровинское „все“ не волнуетъ и не утоляетъ. Съ годами, подъ вліяніемъ декораціонной работы въ театрахъ, онъ сталъ писать размашисто до потери всякаго чувства мѣры. И невольно вспоминаешь раннія произведенія этого жизнерадостнаго „француза“ на передвижныхъ, четверть вѣка назадъ, когда рядомъ съ нимъ всѣ наши маститые казались безцвѣтными и неживописными; тогда женскіе портреты

Коровина, на фонѣ солнечной листвы, хотѣлось сравнивать съ восхитительными портретами ученицы Манэ Berthe Morisot, а въ пейзажахъ, независимо отъ Левитана и Сѣрова, онъ почти достигалъ изящества Сизле и Раффаэли. Если съ тѣхъ поръ первенство виртуоза кисти и осталось за нимъ, то все же вдохновенность его растрачена на безчисленныя театральныя постановки. Послѣднія работы Коровина (на выставкѣ „Союза" 1917 года) отдаютъ легковѣсностью молодящагося передвижника; онѣ почти безформенны, въ нихъ не чувствуешь культуры станковаго живописца. Внѣшній блескъ и внутренняя немощь: я говорю объ „Инеѣ", „Съ балкона" и „Балеринѣ" (это послѣднее, что я видѣлъ).

Другой извѣстнѣйшій декораторъ, москвичъ, но съ петербургской осѣдлостью, Головинъ, соперникъ Коровина по части театральной и постановщикъ не менѣе ослѣпительный, счастливо избѣжалъ дурныхъ вліяній декораторства. Его мало извѣстные, очень тонко красочные узорно-лиственные пейзажи (поступавшіе прямо изъ мастерской художника къ И. А. Морозову) немного напоминаютъ манеру Вюйара, но импрессіонистское солнце въ нихъ отсутствуетъ, а вмѣстѣ съ солнечнымъ свѣтомъ какъ бы лишились они и воздуха. У художниковъ Батиньольской школы, такъ же какъ и у Левитана, красочный трепетъ формы — результатъ погруженности въ воздушную среду. Эта среда на полотнахъ импрессіонистовъ обладаетъ подчасъ преувеличенной плотностью, отчего становятся безконтурными, какъ бы расплываются образы природы. Напротивъ, природа Головина, восхитительно-красочная и опоэтизованная, — пруды въ лѣсныхъ чащобахъ, уголки парковъ, кудрявыя купы березъ, — тяготѣетъ и цвѣтомъ и рисункомъ къ четкости почти графической... Пейзажи декоратора, скажутъ мнѣ? Допустимъ. Но тогда декораціи Головина слѣдуетъ

назвать декораціями тончайшаго пейзажиста. Каждый разъ, что я бывалъ въ Москвѣ, я любовался въ Морозовскомъ собраніи узорными затишьями Головина, рядомъ съ его феерическими „Испанками", написанными темперой и пастелью вмѣстѣ. Нѣчто отъ Левитановской грезы перешло и въ эти Головинскія затишья, навѣянныя воспоминаніями дѣтства о старинномъ паркѣ Петровскаго-Разумовскаго. Несмотря на возлюбленные имъ райскіе сады юга Европы, гдѣ онъ пропадалъ подолгу, набираясь впечатлѣній для театра, деревенскій Сѣверъ ближе ему всѣхъ Севилій и Венецій.

Въ послѣдніе годы, къ сожалѣнію, этотъ всесторонне-даровитый мастеръ (напомню объ его отличныхъ портретахъ), капризно замкнувшись въ своей мастерской на вышкѣ Маріинскаго театра, уклонялся выставлять и въ „Союзѣ" и въ „Мірѣ Искусства", отчего замѣтно обѣднѣли обѣ выставки. Послѣ Головина дѣйствительно пустоватыми казались „Левитановскіе мотивы" большинства нашихъ этюдистовъ, не меньше, чѣмъ нарядные сады и террасы Виноградова, вѣчно однѣ и тѣ же серіи Аладжалова, и даже куда болѣе интересные холсты Юона, которые, случалось, плѣняли замысломъ композиціи и свѣжестью красокъ. Въ особенности удачны были ранніе архитектурные пейзажи Юона — золотоглавые соборы, освѣщенные солнцемъ. Впослѣдствіи, поддавшись модѣ, онъ захотѣлъ „стилизовать", но это удавалось ему хуже.

Исканіе стиля въ пейзажѣ (на смѣну импрессіонистской этюдности) опредѣляетъ творчество двухъ весьма замѣтныхъ художниковъ. Одинъ — москвичъ изъ Училища живописи и ваянія. Крымовъ, другой — петербуржецъ, ученикъ Куинджи, Богаевскій. О Крымовѣ мнѣ придется еще упомянуть въ главѣ, посвященной

московскимъ новаторамъ, впервые заявившимъ о себѣ выставкой „Голубая Роза". Здѣсь замѣчу только, что творчество Крымова, такимъ, какимъ оно явилось на послѣднихъ „Союзахъ", предстало намъ въ итогѣ цѣлаго ряда превращеній, довольно неожиданныхъ и знаменательныхъ для ищущаго вѣка сего. Напротивъ, Богаевскій какъ то сразу напалъ на свою стезю, еще будучи въ Академіи, и если искалъ дальше, а онъ искалъ неустанно, то въ томъ же направленіи, оставаясь типичнымъ „Богаевскимъ", хоть и мѣняя манеру письма и стиль. Первые крымскіе его ландшафты я замѣтилъ на одной изъ академическихъ выставокъ въ самомъ началѣ девятисотыхъ годовъ и тогда же написалъ о нихъ. Это были окрестности Феодосіи, изъ которой онъ родомъ: сползающія къ морю скалы, развалины генуэзскихъ крѣпостей, выжженныя солнцемъ морщинистыя плоскогорья, низкорослый, кривой можжевельникъ, окаменѣлость горной пустыни, древняя Киммерія, впослѣдствіи воспѣтая въ стихахъ Волошинымъ. Этому суровому Крыму Богаевскій придавалъ какую то жуткую одухотворенность фантастическимъ тономъ вечернихъ и лунныхъ красокъ и подчеркнутымъ силуэтомъ чудовищныхъ камней. Въ то время онъ писалъ густо и черно. Въ 1905 году на первой выставкѣ „Новаго Общества Художниковъ" та же „Киммерія" Богаевскаго казалась еще сказочнѣе и величавѣе. Повторялись тѣ же мотивы, но цвѣтъ сталъ прозрачнѣе и свободнѣе мазокъ. Года черезъ два появились уже въ „Новомъ Обществѣ" „гобеленные" пейзажи мастера, напоминавшіе старинныя фламандскія шпалеры. Стиль XVII вѣка сказался и въ ихъ композиціи, и въ трактовкѣ листвы, облаковъ и скалъ. Опять Киммерійскія дали, но сквозь призму не то Гоббемы, не то Лоррэна. Этотъ пошибъ Богаевскаго его прославилъ. Онъ началъ много писать въ томъ же духѣ и масломъ и акварелью,

изощряясь и, увы, повторяясь скучнѣйшимъ образомъ. Впрочемъ, наряду съ этой нѣсколько дешевой „лоррэнизаціей" появлялись также его холсты въ другомъ родѣ: видѣнія архаическія съ волшебными солнцами, почти безкрасочныя, мерцающія рѣзкой свѣтотѣнью. Пожалуй это лучшее изъ того, что онъ создалъ. Наконецъ, въ 1911 году была выставлена имъ картина „Воспоминанія объ Италіи", показавшая что талантливый художникъ жестоко заблудился въ очарованной странѣ реминесценцій. Попавъ изъ пустыннаго своего Крыма въ страну великихъ примитивовъ, онъ до того увлекся ими, что „потерялъ себя". Наступилъ кризисъ. Богаевскій опять угрюмо уединился въ своей Феодосійской усадьбѣ. Мнѣ передавали, что онъ сжегъ всѣ работы, оставшіяся въ его мастерской, и собирается съ силами въ новый путь. Будемъ надѣяться, что этотъ путь не обманетъ.

Я припомнилъ подробно исторію Богаевскаго, потому что ужъ очень она характерна для нашего времени исканій и самопреодолѣній... Прежде художники знали, что дѣлать и какъ дѣлать. Задача сводилась къ техническому совершенствованію и къ выработкѣ самостоятельнаго акцента. Не возникало сомнѣній о самихъ основахъ искусства; на то были школа, традиція, авторитеты учителей. Каждый художникъ естественно отмежевывалъ себѣ свою область, но, скажемъ, въ XVII вѣкѣ никому въ голову не могло прійти вдругъ начать писать, какъ писали двѣсти или триста лѣтъ назадъ. Художникъ чувствовалъ себя сыномъ своей эпохи, и его поддерживала, направляла воля всего вѣка... Теперь положеніе живописцевъ стало куда труднѣе. Все неясно въ искусствѣ. И цѣли и средства. Изобразительныя задачи живописи сдѣлались уравненіями со многими неизвѣстными: и такъ можно и этакъ. Ничего твердо установленнаго, обязательнаго

для всѣхъ, освященнаго общимъ разумомъ. За что ни возьмется современный художникъ, передъ нимъ дороги въ разныя стороны. Выбирай любую: академизмъ, натурализмъ, стилизмъ, импрессіонизмъ, кубизмъ... Какая изъ нихъ — въ Римъ? Кто научитъ? Нѣтъ больше опредѣленныхъ ограничивающихъ требованій единаго вкуса. Всѣ ограниченія объявлены предразсудкомъ, — художникъ свободенъ, свободенъ... до отчаянія. Все смѣетъ, все преступаетъ, все пробуетъ и ни въ чемъ не увѣренъ. Страшно прослыть отсталымъ, не оказаться отгадчикомъ будущаго, но манитъ властнѣй чѣмъ когда нибудь и прошлое, неувядаемая красота столѣтій. Хочется воззвать къ этому прошлому, вернуть его, пережить въ мечтахъ и наивность и пышности былой жизни. Отъ крайняго новаторства до историческихъ реминесценцій и впрямь — одинъ шагъ.

IV. СТИЛИСТЫ „МІРА ИСКУССТВА“.

рутыми складками ложится его пурпуровый плащъ. Пышнозавитой парикъ стекаетъ на обнаженныя плечи. Увѣнчанный лаврами король хранитъ милостивое молчаніе. Рядомъ съ нимъ на ступенькахъ трона Марія-Терезія, принявшая образъ Венеры, ласково озираетъ королевскихъ дѣтей, маленькихъ крылатыхъ амуровъ. Позади, вооруженная копьемъ, стоитъ Mademoiselle de Montpensier — бѣлокурая Діана. Тѣснымъ полукругомъ расположились противъ нихъ: Monsieur, братъ короля, въ видѣ Нептуна, королева Англіи съ трезубцемъ зятя въ рукѣ, жена его Генріетта — нимфой, Анна Австрійская — Кибелой, а въ глубинѣ, на фонѣ цвѣтущихъ холмовъ, три граціи — Елизавета, Маргарита и Франциска Орлеанскія. У ногъ короля золотая лира Феба.

Такъ увѣковѣчилъ Людовика XIV одинъ изъ героическихъ портретовъ въ Версалѣ... Ахъ, этотъ Версаль, Regia Versaliarum, ослѣпительный музей роскоши и славы, пантеонъ великолѣпій!

Venez, suivez mon vol au pays des prestiges,
A ce pompeux Versailles.

Сорокъ лѣтъ царствовалъ въ немъ монархъ-небожитель, Людовикъ-Солнце, избравъ девизомъ — Faecundis ignibus ardet. Сорокъ лѣтъ возносила его Франція, и миръ трепеталъ, и послушныя улыбались Хариты. Сорокъ лѣтъ съ шепотомъ лести, шурша шелками, разступалась передъ нимъ толпа куртизановъ; художники, ора-

торы, полководцы, поэты дѣлили его досуги и труды. Сорокъ лѣтъ въ праздничныхъ залахъ представлялись ему молодыя граціи, театрально кланялись, присѣдая, завитые щеголи въ атласѣ и кружевахъ... По утрамъ у дверей королевской спальни ждали очереди подобострастные фавориты, и пестрѣли у въѣзда въ „Мраморный Дворъ“ узорчатыя ливреи ихъ безчисленныхъ слугъ, около золоченыхъ каретъ шестерикомъ съ арапчатами на запяткахъ...

Всѣ входы и выходы королевскаго дворца охранялись почетнымъ карауломъ. Исполинскаго роста швейцарцы съ булавами спрашивали пропускъ. Вдоль главной лѣстницы угрюмо стояли на часахъ алебардисты, а въ сѣняхъ передъ знаменитымъ Oeil-de-Boeuf дежурили то знатные мушкетеры въ ярко-красныхъ камзолахъ, то стражники Ламанша въ бѣлыхъ кафтанахъ, вышитыхъ золотыми бабочками, то шотландцы въ голубыхъ juste-au-corps съ пороховницами изъ литого серебра... Торжественныя анфилады парадныхъ покоевъ отражали въ зеркалахъ колонны свои и шпалеры, инкрустированные паркеты, лѣпные гербы, цвѣты, маски и аллегорическіе трофеи карнизовъ: зала Афродиты, зала Изобилія, зала Діаны, прославленная бюстомъ Бернини, гостиныя Марса, Меркурія, Аполлона, залы Мира и Войны, пріемная Королевы, гдѣ придворныя дамы дѣлали реверансы, коимъ учились у Вестриса, столовая Большого куверта, расписанная Куапелемъ, бѣломраморная гостиная Геркулеса съ плафономъ Лемуана, и часовня Версаля, и театръ, и картинная галлерея, апоѳеозъ Лебрена, вся сверкающая бронзой капителей, — не здѣсь ли однажды старый дожъ Имперіали въ знакъ покорности преклонилъ колѣна передъ королевскимъ тономъ?...

Но чудо изъ чудесъ Версаля — сады! Узорно-строгіе и многоводные сады Версаля, созданіе Ленотра и его соперника, не

менѣе искуснаго Перро. Все сочеталось въ нихъ на радость избраннымъ: чопорная симметрія, прихотливость, геній художника и щедрость природы. Сады Версаля, похожіе на ряды зеленыхъ комнатъ съ паркетами-газонами и деревцами, подстриженными въ видѣ кубовъ и шаровъ. Сады Версаля, разукрашенные, какъ бальныя залы, статуями Жирардона, Ле-Пюже, Куазво и Кусту. Сады Версаля, наполненные плескомъ фонтановъ и запахами миндалей, жасминовъ, гранатовъ и лимоновъ изъ теплицъ Мансара. Сады Версаля, внимавшіе трагедіямъ Расина, шуткамъ Мольера и іезуитскимъ нашептываніямъ Ла-Шеза и Ле-Телье... Тамъ въ каждой аллеѣ вспоминается милый образъ Mademoiselle de Lavallière и цвѣтущая красота Madame de Montespan. Тамъ на „Зеленомъ коврѣ“ передъ бассейномъ Латоны, „королевы лягушекъ“, играла въ мячъ веселая герцогиня Бургундская съ герцогомъ Вандомскимъ, щеголявшимъ золотыми галунами своего роскошнаго камзола, синяго на алой подкладкѣ. Тамъ, въ торжественныя годовщины, триста гребцовъ водили на Большомъ каналѣ пестрыя гондолы и всю ночь взрывались въ небѣ разноцвѣтные снопы огненныхъ забавъ... Сады Версаля, боскеты съ лабиринтами дорожекъ, обсаженныхъ буксусомъ и карликовыми лиственницами: боскетъ, Королевы-Венеры, вдохновившій Лебрена, боскетъ Большой залы, гдѣ госпожа де-Ментенонъ танцевала въ парѣ съ Mademoiselle de Blois, боскетъ Колоннады съ перистилемъ, окружающимъ Жирардоновскую Кору, боскетъ Короля, гдѣ въ чащахъ Острова Любви собирались испытанные остроумцы около блестящей герцогини де-Монтазье, госпожи Лафайеттъ и Mademoiselle Scuderi, боскеты, отмѣченные нѣжными именами Звѣзды, Зеркала, Обелиска, Куполовъ, боскеты-Шахматы съ аллеями каштановъ и термами по рисунку Пуссена... Боскеты Версаля, причудливые коридоры

листвы, нимфы, зефиры и дельфины бассейновъ, бѣлыя богини на зелени садовыхъ аркадъ, —

Chef d'oeuvre d'un grand roi, de Le Nostre et des ans,
Que Louis, la nature et l'art ont embelli.

Regia Versaliarum... Вспоминать объ искусствѣ Александра Бенуа и, слѣдовательно, всего того круга художниковъ, на которыхъ несомнѣнно оно повліяло, — потому что и Сомовъ, и Лансере, и Остроумова-Лебедева, и Бакстъ, и Борисовъ-Мусатовъ, и Судейкинъ, и Сапуновъ, очасти, и многіе другіе заразились мечтой о европейскихъ маскарадахъ XVII—XVIII столѣтій подъ вліяніемъ Бенуа, — вспоминать о его живописи значитъ вспомнить эту роскошь „большого вѣка", этотъ навсегда отзвучавшій праздникъ королевскаго Запада.

Александръ Бенуа — художникъ Версаля. Это говорилось столько разъ, что настаивать было бы излишне. Тѣмъ болѣе, что помимо „Версалей" Бенуа написалъ множество другихъ пейзажей, и въ нихъ его дарованіе тонкаго любителя природы выразилось не менѣе явственно. И все же незабываемъ именно Бенуа версальскаго цикла. Тутъ вопросъ не въ самихъ картинахъ, а въ идеологіи, породившей это художественное пристрастіе. Бенуа, живописецъ Версаля, можетъ быть и не значительнѣе, какъ живописецъ, чѣмъ Бенуа, пишущій итальянскія озера или Петергофъ, или крымское побережье. Главное тутъ не живопись, а мечта.

Версальская греза обнаружила какъ бы древнюю душу Бенуа, совершенно непохожую на нѣсколько наивныя души огромнаго большинства русскихъ художниковъ. Рѣдчайшій случай — это тяготѣніе вкуса и ума къ странѣ отцовъ (предки Бенуа — выходцы изъ Италіи и Франціи), къ пышности Короля-Солнца, къ величавой изысканности бароко, — этотъ сладкій недугъ воспоминаній о пе-

режитомъ когда то на бывшей родинѣ, вновь обрѣтенной творческимъ наитіемъ. Въ комъ еще такъ властно сказалась кровь — какое то наслѣдственное наважденіе! Русскій духовнымъ обликомъ своимъ, страстной привязанностью къ Россіи, всѣмъ проникновеніемъ въ русскіе идеалы и въ русскую красоту, Бенуа въ то же время не то, что далекъ отъ исконной, древней, народной Россіи, — напротивъ, онъ доказалъ, что умѣетъ цѣнить и своеобразіе ея художественнаго склада и размахъ чисто національныхъ порывовъ сердца и мысли, — не то, что онъ обрусѣвшій чужакъ, отравленный своимъ европейскимъ первородствомъ, но все же смотритъ то онъ на Россію „оттуда“ изъ прекраснаго далека, и любитъ въ ней „странной любовью“ отраженія чужеземныя и бытовые курьезы послѣ-петровскихъ вѣковъ. Отсюда увлеченіе его Преобразователемъ, Пушкинскимъ Мѣднымъ Всадникомъ, Санктъ-Питербурхомъ и его окрестными парадизами и монплезирами, всей этой до жути романтической иностранщиной нашего императорскаго періода. Европейство Бенуа не поза, не предвзятая идея, не выводъ разсудка, не только обычное россійкое западничество. Это своего рода страсть души. За всю нашу европейскую исторію, пожалуй, не было у насъ дѣятеля, болѣе одержимаго этимъ художественнымъ латинствомъ, этой эстетской чаадаевщиной. Только ли эстетской? Мнѣ всегда казалось, что живопись для Бенуа — отчасти лишь поводъ, а не цѣль, поводъ воплотить влеченіе свое — не къ прошлому и невозвратимому оттого, что оно прошло и не воскреснетъ, — а къ тому великолѣпію прошлаго, которое д о л ж н о воскреснуть, котораго такъ недостаетъ настоящему, нашимъ русскимъ, да и всеевропейскимъ, сѣренькимъ, мѣщанскимъ буднямъ.

Ужъ лѣтъ пятнадцать назадъ я назвалъ гдѣ то въ „Страницахъ Художественной Критики“ стилистовъ „Міра Искусства“ р е т р о-

спективными мечтателями. Этотъ не совсѣмъ благозвучный галлицизмъ привился. Такъ принято называть съ тѣхъ поръ „школу" Александра Бенуа. Но входящіе въ нее художники отличаются глубокими оттѣнками мечты: каждый — ретроспективистъ по своему, Сомовъ отдаетъ днямъ минувшимъ тоску свою и насмѣшку. Призраки, которыхъ онъ оживляетъ, знакомы ему до мельчайшихъ подробностей. Онъ знаетъ ихъ мысли тайныя, и вкусы и пороки, однимъ воздухомъ дышетъ съ ними, предается однимъ радостямъ и печалямъ. Il a la hantise du passé. Его искусство какое то щемящее, сентиментально-ироническое и немного колдовское пріятельство съ мертвыми. Среди современниковъ онъ чувствуетъ себя одинокимъ. Онъ ничуть не историкъ. Онъ участникъ имъ изображаемыхъ любовныхъ забавъ и приключеній. Лирикъ, чувственный и прихотливый...

Лансере — бытописатель напудреннаго вѣка, любитель его декоративной внѣшности, его архитектурнаго творчества и праздничныхъ нарядовъ. Но нѣтъ въ его произведеніяхъ ни интимности, ни грусти, ни иронiи Сомовскихъ tempi passati. Поэтому онъ охотно измѣняетъ времени фижмъ и париковъ, когда представится къ тому случай: украшаетъ виньетками стихи современнаго поэта, пишетъ аллегорическія панно для новаго особняка, иллюстрируетъ, изъѣздивъ Кавказъ, повѣсть Толстого о Хаджи-Муратѣ.

Ретроспективность Добужинскаго происходитъ отъ другой оглядки на старину. Такъ же какъ Лансере, онъ поэтъ Стараго Петербурга, съ его каналами въ оправѣ чугунныхъ рѣшетокъ, горбатыми мостиками, ампирными площадями и торговыми рынками, дворцами и памятниками царей; онъ у себя дома въ Петербургѣ Пушкинскаго Германа и чиновниковъ Гоголя, но, вмѣстѣ, любитъ онъ и тотъ Петербургъ, что разросся послѣ нихъ, тѣсный

и невзрачный, съ кварталами сумрачныхъ фабричныхъ корпусовъ и плохо мощеныхъ улицъ, пестрящихъ вывѣсками трактировъ и бакалейныхъ, любитъ и старую нашу провинцію, сонную и запущенную, сохранившую стертый отпечатокъ тѣхъ лѣтъ, когда Жилярди и Казаковъ воздвигали ея казенныя учрежденія, для охраны коихъ, около неуклюжихъ тумбъ и покривившихся фонарей, разставлялись повсюду николаевскія полосатыя будки часовыхъ-гренадеръ.

Впрочемъ Добужинскій понимаетъ и поэзію новыхъ городовъ, съ домами-башнями, портовыми сооруженіями и стальнымъ кружевомъ гигантскихъ мостовъ, поэзію городовъ-муравейниковъ, созданныхъ толпами для трудовой жизни толпъ... Но мнѣ всегда казалось, что и тутъ онъ остатся ретроспективистомъ, что отъ воспринимаетъ этотъ Эдиссоновскій хаосъ цивилизованнаго градостроительства, какъ фантастику, сквозь сонъ о прошедшихъ вѣкахъ. Даже его футуристскія предвидѣнія (кстати, мнѣ передавали, что въ настоящее время онъ не на шутку увлекается кубистикой) всегда окрашены тѣмъ чувствомъ стиля, который такъ остро выраженъ въ театральныхъ его постановкахъ изъ эпохи русскаго ампира.

Въ своей графикѣ, — а Добужинскій графикъ по преимуществу, — онъ тонко обнаруживаетъ это прирожденное ему чувство стиля, какими бы образами ни вдохновлялся: средневѣковыми арабесками, итальянскимъ Возрожденіемъ, ложноклассическимъ орнаментомъ, Николаевской готикой или народнымъ лубкомъ. И сколько бы ни пытался этотъ даровитый художникъ освободиться отъ наважденія „стильности“ (между прочимъ, въ качествѣ преподавателя въ школѣ живописи онъ строго проводилъ принципъ живописнаго неореализма), я увѣренъ, что подлинно творче-

ское въ Добужинскомъ такъ и останется на „томъ берегу“ Леты, какъ творчество Сомова и Лансере.

Въ мечтахъ о былomъ созрѣли вдохновенія этихъ истинно-петербургскихъ художниковъ и многихъ другихъ, о которыхъ еще придется говорить. Можетъ быть я не правъ, называя ихъ „школой“, въ особенности если присоединить къ именамъ названнымъ имена такихъ мечтателей о прошломъ, какъ Бакстъ, Рерихъ, Билибинъ, Стеллецкій, Судейкинъ, Сапуновъ. Но несомнѣнно, что всѣхъ ихъ связываетъ или, по крайней мѣрѣ, связывала въ извѣстную пору та зачарованность красотой ушедшихъ временъ, которую противоположилъ „Міръ Искусства“ сугубому современничанію или историческому натурализму „передвижныхъ“ и нарядной ремесленности „Фринъ“, „Римскихъ сценокъ“ и „Боярышень“ на другихъ выставкахъ. Они не заразились ни импрессіонизмомъ французовъ, ни миѳологіей мюнхенскихъ нѣмцевъ, ни красочными симфоніями англійскихъ пейзажистовъ, не стали ни продолжателями отечественнаго ландшафта, какъ отколовшіеся впослѣдствіи отъ „Міра Искусства“ члены „Союза русскихъ художниковъ“ въ Москвѣ, ни символистами, какъ тогда же „молодые“ москвичи, а увлеклись русской романтикой и русской сказкой, фривольностями и пышностями вѣка Людовиковъ, Имперіи и тридцатыхъ годовъ, изощренной стильностью, графикой, иллюстраторствомъ, театральными гримами и декораціями, забытыми памятниками родины, исторіей искусства, роскошью исторіи, близкой и далекой, нашей византійской и варяжской исторіи, зачатой въ легендарномъ Кіевѣ, въ Царьградѣ Полеологовъ, въ Новгородѣ Великомъ, союзникѣ Ганзы, въ кочевьяхъ татарскихъ и въ стриженыхъ боскетахъ Людовика XIV...

Въ этомъ отношеніи Александръ Бенуа, живописецъ, ученый и мыслитель, оказалъ поистинѣ провиденціальное вліяніе на все

петербургское (отчасти и московское) поколѣніе художниковъ, сгруппировавшихся вокругъ культурнаго знамени „Міра Искусства“. Я сказалъ, что каждый изъ нихъ мечтатель по своему, что каждый разно переживаетъ минувшую быль, что Сомовъ, самый законченный мастеръ этой плеяды, какъ будто и не живетъ настоящимъ, вращаясь въ заколдованномъ королевствѣ кукольныхъ призраковъ, съ которыми онъ породнился душой, женственной, отдающейся наваждению. Бенуа, напротивъ, человѣкъ очень современный, человѣкъ воли, темперамента, устремленный впередъ, не склонный вовсе къ созерцательной меланхоліи. Его картины съ манерными маркизами часто напоминаютъ Сомова, — недаромъ они работали въ тѣсномъ содружествѣ, такъ что нельзя и установить, кто изъ нихъ больше вліялъ на другого, — но внѣшнее сходство не мѣшаетъ увидѣть глубокое различіе. Вкрадчиво-соблазнительный, недоговаривающій, насмѣшливый и безнадежно-печальный Сомовъ и — быстрый, горячій, экспансивный, смѣющійся, лукавый и влюбленный въ жизнь Бенуа! Не онъ ли за все новое, даже тогда, когда этого новаго не пріемлетъ его балованный вкусъ? Лишь бы не отстать, не пропустить случая, не пройти мимо яркаго явленія, хотя бы оно и отталкивало въ первую минуту. Въ своемъ разнообразномъ художественномъ творчествѣ, не меньше чѣмъ въ писательствѣ, онъ сказывается весь: противорѣчивый и парадоксальный критикъ, энтузіастъ „себѣ на умѣ“, глубокій эрудитъ и фантазеръ.

Передъ самой революціей мнѣ пришлось подойти вплотную къ его живописи, которую прежде, каюсь, я никакъ не могъ разглядѣть. Она казалась мнѣ гораздо менѣе значительной, чѣмъ личность Бенуа, его образованность и совершенно исключительный умъ, то, что называется умъ талантливый, сквозящій въ каж-

домъ словѣ и въ каждомъ умолчаніи... Въ ту пору готовилась къ печати однимъ петербургскимъ издательствомъ большая иллюстрированная монографія о Бенуа. Я долженъ былъ въ числѣ другихъ участниковъ, написать о его пейзажахъ. Нѣсколько разъ я захаживалъ къ нему въ кабинетъ-мастерскую, онъ раскрывалъ передо мной папки, наполненныя версальскими этюдами, видами Бретани, эскизами костюмовъ и декорацій для всевозможныхъ театральныхъ постановокъ. Безконечно жаль, что не удалось ничего занести на бумагу тогда же (какъ не удалось написать и заказанную мнѣ монографію о Сомовѣ, для которой уже готовились клише).

Самъ Бенуа, придавалъ особое значеніе именно этимъ пейзажамъ, „скромнымъ наблюденіямъ природы", какъ онъ говорилъ, не стильнымъ композиціямъ, не версальской лирикѣ, не выдумкамъ и очарованіямъ своего „театра". И въ самомъ дѣлѣ, многое въ этихъ „скромныхъ" пейзажныхъ этюдахъ открылось мнѣ впервые: какая то японская четкость формы, вѣрность глаза, свобода рисунка, выразительность пятна. То, что представлялось мало интереснымъ, случайнымъ, почти ученическимъ на выставкахъ, вдругъ ожило въ рабочей обстановкѣ, выглянувъ на свѣтъ Божій изъ вмѣстительныхъ папокъ художника. Да, это были этюды, но и больше: красиво скомпанованные, взятые въ фокусъ вниманія этюды-картины. Такъ зарисовывали природу старые мастера, невольно насыщая ее своей манерой, своимъ стилемъ. Нѣкоторые изъ нихъ я хорошо запомнилъ, словно вижу передъ собой...

Бретань? Конечно Бретань: изрѣзанный берегъ, скалы подползли къ самому морю, насупленныя, какъ развалины замковъ; отчетливыми планами чередуются профили ихъ, не отражаясь гладкой водой, съ лиловыми гребнями камней, торчащихъ на поверхности. А вотъ берегъ — издали, сверху: тоже скалы-руины,

обросшія жесткой травой и кустарникомъ; внизу поле со сжатымъ хлѣбомъ въ копнахъ, длинныя борозды межъ, клинъ морского заливчика и покатые холмы на горизонтѣ; огромныя сѣрыя облака, такія же растрепанныя и оттѣненныя бороздами, обступили кусочекъ синяго неба. И еще — дорога, шоссейная, береговая, какъ все въ этой сѣдой странѣ, живущей моремъ и воспоминаніями о викингахъ. Дорога врѣзалась въ песчаную землю, забросанную валунами, и огибаетъ группу каменныхъ хижинъ, точно приросшихъ другъ къ другу, съ буро-красными черепичными крышами. Этихъ береговъ много, съ фигурами крестьянокъ въ бѣлыхъ крылатыхъ чепцахъ, застывшихъ какъ камни, на пригоркахъ и подлѣ старинныхъ церквей, у береговъ, желтѣющихъ отмелями, испещренныхъ грудами каменныхъ осколковъ, поросшихъ мѣстами низкой обвѣтренной елью... Но Бретань прячется въ папки, и взамѣнъ показываются уголки какихъ то модныхъ пляжей съ играющими на пескѣ ребятами и по импрессіонистски солнечными пятнами. Потомъ мелькаютъ окрестности Лугано: вѣчно-зеленые, мягко-очерченные холмы надъ волшебнымъ озеромъ; кое гдѣ башенки деревенскихъ колоколенъ надъ кудрями олеандровъ и туй.

И все таки невольно засматриваешься дольше на этюды Версаля. Удивительно строгъ Версаль Александра Бенуа, совсѣмъ не тотъ пышно суетный, раззолоченный, узорчатый, какимъ представляется онъ мнѣ, знающему о резиденціи Великаго Людовика по мемуарамъ и рифмованнымъ описаніямъ Делиля. Александру Бенуа и книги въ руки. Вѣдь онъ тамъ... жилъ при самомъ королѣ, и даже точнѣе: жилъ, все видѣлъ до самыхъ дней его сварливой старости, опекаемыхъ совращенной въ іезуитство госпожей де-Ментенонъ... Старый король не любитъ шума, не

терпитъ суеты. Нѣтъ больше ни празднествъ, ни музыки. Даже фонтаны звучатъ тише, чтобы не встревожить долгихъ королевскихъ безсонницъ. Дворъ облекся въ темные камзолы и траурные плащи. Говорятъ шопотомъ. Ждутъ боязливо, надѣясь втайнѣ, освободительницы Смерти. А онъ, сгорбленный, исхудалый, не разстающійся съ докторомъ и духовникомъ, чувствуетъ кругомъ это оскорбительное ожиданіе и молчитъ часами въ своемъ низкомъ креслѣ на колесахъ, смотря въ неподвижную воду садовыхъ бассейновъ... Строгимъ кладбищенскимъ безмолвіемъ вѣетъ отъ версальскихъ этюдовъ Бенуа. Словно онъ бродилъ невидимый по слѣдамъ королевскаго кресла и подслушалъ мысли умирающаго деспота.

Но вѣдь передъ нами этюды съ натуры? Вѣдь это кладбище — современный Версаль, давно забывшій о своемъ королѣ, пережившій пять революцій, передѣланный въ музей Наполеономъ III, оскверненный нѣмцами, чуть было не уничтоженный коммуной, Версаль Третьей республики, пригородъ для воскресныхъ прогулокъ черни? Такъ почему же не встрѣчаешь въ немъ прохожихъ, современныхъ прохожихъ? Почему на пустынныхъ его терасахъ и вонъ тамъ, въ аллеѣ, пріютившей мраморныхъ богинь, нѣтъ-нѣтъ, а мелькнетъ огромный бѣлый парикъ и треугольная шляпа, и какая то пышная старуха въ темно-лиловомъ кринолинѣ чинно выйдетъ изъ дворца, остановится у баллюстрады и костлявымъ пальцемъ своимъ покажетъ молоденькой дочери, зашнурованной до обморока узко, на заходящее вдали солнце? Полно, развѣ это этюды „скромнаго наблюдателя природы“? Развѣ — не пережитое прошлое, до коммуны, до Наполеона, до революціи?

Когда послѣ этихъ этюдовъ вспомнишь о картинахъ Бенуа, гдѣ онъ не хочетъ быть скромнымъ, а съ нескромностью очевидца

разсказываетъ о томъ, что подсмотрѣла когда то его древняя душа, становится понятнымъ, откуда такое вліяніе его на художниковъ „Міра Искусства“. Ретроспективизмъ Бенуа—даръ волшебства, заражающаго своей непосредственностью и, притомъ, какъ я сказалъ, волшебства, отзывчиваго на все современное. Въ прошломъ, которое онъ чувствуетъ, какъ пережитое, онъ любитъ не смерть, а вдохновляющій примѣръ для настоящаго. Онъ не замыкается, какъ Сомовъ, въ своемъ заколдованномъ кругѣ, а, побывавъ въ странѣ мертвыхъ, возвращается къ жизни и ея художественнымъ задачамъ, обновленный, пламеннымъ бойцомъ и созидателемъ.

„Версали“ Бенуа — сплошная импровизація. Ему не надо ничего выдумывать. Картины складываются непроизвольно, одна за другой. Достаточно ему взять любой этюдъ, написанный однажды въ садахъ Ленотра, и сами собой изъ памяти его древней выплываютъ призраки, населявшіе когда то это пустынное теперь царство чопорной симметріи и тепличныхъ затѣй. И вотъ сходятся опять, около безчисленныхъ бассейновъ, на украшенныхъ статуями rond-points, придворныя дамы въ расписныхъ портъ-шезахъ и кавалеры съ преувеличенными прическами, торчащими изъ подъ полъ камзоловъ шпагами, и огромными пряжками на башмакахъ. Они встрѣчаются и привѣтствуютъ другъ друга низкими поклонами, опуская до земли снятыя треугольныя шляпы; разглядываютъ цвѣтники въ длинные свои лорнеты, отдыхаютъ на скамьяхъ... А вотъ прогуливается самъ король, сопровождаемый свитой: жеманными маркизами, слугами-карликами, шутами и неграми въ чалмахъ; или проносятся маскарадные хороводы, по итальянски пестрые и шумные; или заѣзжіе комедіанты — безсмертная троица бродячихъ театровъ, Пьеро, Коломбина и Арлекинъ, — разыгрываютъ свои пантомими на придворныхъ подмосткахъ...

Манера, которой все это написано, безконечно далека отъ историческаго натурализма. Скорѣе намеки, безъ заботы о выработкѣ рисунка, иногда и вовсе „плохо“ нарисованные, быстрые силуэты импровизатора, увѣреннаго въ своей сновидческой непогрѣшимости. И краски тоже — столько же „съ натуры“, сколько „отъ себя“, тоже сквозь сонъ. Въ общемъ: живопись, приближающаяся къ иллюстраціи, къ цвѣтной графикѣ. Съ другой стороны, чисто графическое творчество Бенуа удивительно живописно. Въ качествѣ украшателя книги (назову хотя бы иллюстраціи для „Мѣднаго Всадника“ и „Пиковой Дамы“) Бенуа гораздо свободнѣе своихъ соратниковъ по „Міру Искусства“. И тутъ цѣль достигается имъ не тщательной выработкой линій и раскраски, а тѣмъ же импульсивнымъ пріемомъ быстраго штриха, убѣждающаго намекомъ.

Кто же предшественники Бенуа? Гдѣ источникъ его фантазіи? Какимъ творцамъ подражаетъ онъ невольно, а порой и сознательно? Ихъ много, и родина ихъ вмѣстѣ съ тѣмъ и его „вторая родина“: итальянскій и французскій dixhuitième — Ватто, Фрагонаръ, Калло, Пьетро Лонги, Пиранези, Гварди и т. д. Но есть одно имя, которое хочется выдѣлить, имя почти современнаго художника, повліявшаго очень замѣтно на всю „школу“ нашихъ стилистовъ: Менцеля. Еще недавно, проѣздомъ въ Берлинѣ, я не могъ оторваться отъ картинъ этого неподражаемаго мастера, изливающаго свой свѣтъ на всѣ скучныя залы Національной галлереи. Явленіе единственное въ германской живописи. Подлинный кудесникъ, взявшій у французовъ благородство и блескъ изящества, а у германскаго генія способность продумывать до конца всякую подробность...

Направленіе „Міра Искусства“ часто упрекали въ германизмѣ. Находили, что Сомовъ типично нѣмецкій иллюстраторъ-модернъ,

что Бакстъ безбожно подражаетъ Бирдслею, наиболѣе привившемуся въ современной, декадентской, Германіи, и заодно чистокровнымъ нѣмцамъ, какъ Т. Т. Гейне, Заттелеръ, Фогелеръ, Дицъ, причемъ не уступаютъ ему и Бенуа, и Лансере, и Добужинскій. Даже Билибина уличали въ томъ, что онъ заимствуетъ свои боярскіе костюмы у Олеарія и Герберштейна. Въ этомъ есть доля правды и... большая доза неправды.

Въ искусствѣ заимствованіе — стимулъ. Трудно представить себѣ, во что бы обратились національныя школы живописи, если бы не подвергались взаимному перекрестному оплодотворенію. Яркій примѣръ — тотъ же Менцель, такъ чутко воспринявшій французскую художественную культуру. Есть, конечно, старовѣры, готовые отречься отъ всего нашего европейства и признать преобразованіе Петромъ художества россійскаго „отъ лукаваго“, но если встать на эту точку зрѣнія, чего въ Россіи не отвергнешь и въ XVII столѣтіи, начиная съ „фряжскаго письма“?... Какъ бы то ни было, послѣ реформы Петра художественныя вліянія стали стремительно перекидываться къ намъ изъ Голландіи, Германіи, Франціи, Италіи, и не случись такъ, не разрослась бы волшебно-быстро русская школа живописи въ XVIII и XIX вѣкахъ. Роль нѣмцевъ, ближайшихъ сосѣдей нашихъ, была въ этомъ отношеніи очень большой, хотя и не самой замѣтной, при поверхностномъ взглядѣ. Черезъ нихъ отчасти вліялъ весь Западъ. И нѣтъ здѣсь ничего неестественнаго или прискорбнаго. Такова исторія. Вообще же вопросъ не въ заимствованіяхъ у того или другого народа, а въ качествѣ источниковъ и въ національной переработкѣ заимствованныхъ элементовъ. Міръ-искусники менѣе всего заслуживаютъ упрека въ подражательности. Источники ихъ были хороши, а переработка, творческое усвоеніе, чужеземныхъ вліяній

лишній разъ подтвердила необычайную воспріимчивость русскаго дичка къ прививкамъ изъ оранжерей Запада. Сомовъ — нѣмецкій модернистъ? Какія сказки! Развѣ могъ бы не русскій почувствовать такъ тонко наши тридцатые годы, съ дворянской праздностью усадебнаго быта, съ укромными бесѣдками для любовныхъ встрѣчъ, съ кисейными барышнями въ бантикахъ и цвѣточкахъ, съ разочарованными юношами въ прическахъ à la Чайльдъ-Гарольдъ, со всѣми черточками нашего, русскаго, прадѣдовскаго позавчера? А пудренный мірокъ Сомова, его шаловливыя модницы въ робронахъ Marie Antoinette и ухаживающіе за ними щеголи, маркизы и виконты „безъ пяти минутъ", — развѣ не призраки изъ той же отечественной были, что называется русскимъ dixhuitième? Сомовъ нигдѣ не подчеркиваетъ своего намѣренія, но какъ бы невольно, типами лицъ, подробностями костюмовъ, характеромъ жестовъ, выдаетъ природу этихъ воскресшихъ дѣдовъ и бабушекъ, говорившихъ и думавшихъ по французски, но конечно не скупившихся на крѣпкія русскія слова, коль провинится дворовая дѣвка Машка или зазѣвается на козлахъ „дермезы" кучеръ Иванъ.

Не отнимешь русскости и отъ послѣдователя Сомова въ области ретроспективныхъ идиллій, Судейкина, — своевольнаго, эфемернаго, кипучаго, изобрѣтательнаго и противорѣчиваго Судейкина, словно изъ рога изобилія забрасывавшаго выставки „Міра Искусства" своими пасторалями, аллегоріями, каруселями, бумажными балеринами, пастушками, овечками, амурами, фарфоровыми уродцами, игрушечными пряностями и витринными бездѣлушками, оживленными куклами всѣхъ видовъ и раскрасокъ изъ фейныхъ королевствъ Андерсена и Гофмана, изъ зачарованнаго міра дѣтскихъ воспоминаній и смежнаго съ нимъ міра, гдѣ все невозмож-

ное кажется бывшимъ когда то и все бывшее невозможнымъ. Не только русскій поэтъ, но и москвичъ типичный, съ примѣсью пестрой азіатчины, этотъ неутомимый фантастъ, играющій въ куклы такъ далеко отъ современности, и вмѣстѣ съ тѣмъ такой ей близкій, мыслимый только въ нашу эпоху, противорѣчивую и хаотическую, ни во что не вѣрующую и повѣрившую всѣмъ сказкамъ красоты.

Не менѣе подлиннымъ москвичемъ былъ и безвременно умершій Сапуновъ, съ которымъ у Судейкина много общаго и который состязался съ нимъ въ театральныхъ выдумкахъ, — авторъ туманно-пышныхъ букетовъ пастелью и звенящихъ красками ярмарочныхъ каруселей, тоже любитель кукольныхъ парадоксовъ, причудливыхъ масокъ и всякой „гофмановщины“ на московскій образецъ, включая и народный гротескъ и трактирную вывѣску, — чувственникъ цвѣта, единственный въ своемъ родѣ, авторъ непревзойденныхъ красочныхъ сочетаній, вдохновившійся „Балаганчикомъ“ Александра Блока и Шнитцлеровскимъ „Шарфомъ Коломбины“.

Но развѣ не русскій въ концѣ концовъ, несмотря на еврейскую кровь и экзотизмъ свой, изливающій сладострастіе Востока, — изысканнѣйшій Бакстъ, прославленный Дягилевскими балетами въ Парижѣ и рисунками женскихъ платьевъ для Пакена и Пуарэ, а до того съ успѣхомъ испытавшій свои силы въ самыхъ различныхъ областяхъ: въ качествѣ портретиста, пожалуй и весьма благоразумнаго, и въ качествѣ дерзкаго графика, особенно на страницахъ „Міра Искусства“, и какъ театральный декораторъ (балетъ „Фея Куколъ“), и какъ пейзажистъ въ „большомъ стилѣ“ (картина „Terror Antiquus“), и какъ остроумный иллюстраторъ-ретроспективистъ (Гоголевскій „Носъ“), и какъ многообѣщавшій мебельный мастеръ (обстановка извѣстнаго коллекціонера А. А. Коровина)...

Недаромъ было столько сказано о русской „всечеловѣчности“, о необыкновенной емкости нашего европейства, умѣющаго вмѣстить самыя противоположныя начала и заставить звучать ихъ, какъ творческій синтезъ, немного варварскій, допустимъ, на глазъ старыхъ западныхъ civilisés, но тѣмъ болѣе оригинальный, свой собственный, хоть и навѣянный. Только въ обстановкѣ русской культуры, парадоксально-смѣшанной и все же какими то корнями проникающей глубоко въ отечественный черноземъ, и могли создаться таланты такихъ русскихъ космополитовъ, какъ Бакстъ или Александръ Бенуа. Ни въ какой другой странѣ такіе невозможны. Это ли не національная самобытность? Шехеразада Бакста и даже его пунктиры по Бирдслею, что ни говорите, не Персія и не Англія, а Россія, такъ же какъ и доморощенный, хоть и версальскій Louis Quatorze Бенуа, и машкерады Судейкина и Сапунова, и Сомовскій Biedermeier, и усадебные ампиры въ нашихъ дѣдовскихъ „Отрадныхъ“ и „Кузьминкахъ“, и рококо Елизаветинскихъ палатъ, и портреты Левицкаго въ стилѣ Лампи, Ларжильера и Наттье... И вовсе не исключительно національны тѣ художники, что остаются, какъ, напримѣръ, Рябушкинъ, вѣрны Россіи XVII-го вѣка и упрямо закрываютъ глаза на Европу, хотя безсознательно получаютъ отъ нея очень многое изъ того, что считаютъ истинно-народнымъ, или – какъ Стеллецкій — заимствуютъ вдохновеніе у первоисточника русскаго искусства, иконописи Новгорода Великаго, но не желая повторять иконописныхъ подлинниковъ, а съ другой стороны — не проникнутые религіозной духовностью древнихъ изографовъ, превращаютъ въ стилизованныя картины и цвѣтистыя заставки священную узорность русско-византійскихъ образовъ.

Талантомъ Стеллецкаго, въ частности, я очень любуюсь: его раскрашенными деревянными скульптурами, театральными иконно-

сказочными эскизами, иллюстраціями къ „Слову о Полку Игоревѣ“, аллегорическими панно и портретами бояръ и царей, все въ томъ же стилѣ византійско-русской изографіи. Любуюсь его археологическими познаніями и декоративнымъ чутьемъ, „отличнымъ умѣніемъ располагать складки одеждъ и создавать гармоніи изъ ломанныхъ плоскостей и угловатыхъ линій“, — какъ писалъ я однажды въ предисловіи къ каталогу выставки Стеллецкаго. Но... я никакъ не могу согласиться, что это *внѣшнее* возстановленіе средневѣковой традиціи въ XX столѣтіи болѣе національно-жизненно, чѣмъ продолженіе путей, намѣченныхъ нашей живописью послѣ Петра.

Средніе вѣка были вездѣ, у всѣхъ европейскихъ народовъ, и вездѣ въ свое время художники, да и вся культура, византійствовали. Одежда, обычаи, богословіе, иконопись, мозаики, фрески заимствовались изъ пышной столицы Константина. Византійское вліяніе въ Россіи, благодаря условіямъ историческимъ и церковнымъ, было только послѣдовательнѣе и куда прочнѣе: оно срослось и съ православіемъ и съ русской государственностью на долгіе вѣка, принявъ, особенно въ религіозной живописи, черты настолько традиціонныя, что и сейчасъ, опредѣляя время написанія древней иконы, мы не застрахованы отъ ошибки лѣтъ на сто; въ иныхъ поселкахъ иконописцевъ-кустарей, сохранившихъ традицію, и по сю пору изготовляются образа, похожіе до мелочей на древніе оригиналы „царскихъ писемъ“. Однако, нѣтъ основаній полагать, что эта традиція, хоть и глубоко усвоенная Русью и ею переработанная геніально, обладаетъ одна исключительной національно-творческой силой на вѣчныя времена. Ничуть не бывало. Въ церковномъ зодчествѣ, напримѣръ, русскій византизмъ съ теченіемъ лѣтъ безусловно обнаружилъ признаки естественнаго, старческаго упадка. Такъ же, какъ хотя бы западно-европейская gothique fleurie.

Вырожденіе, декоративное измельчаніе нашей иконописи, послѣ Никона, тоже врядъ ли подлежитъ сомнѣнію. Я не спорю, что можно вдохновенно возродить традицію византійскую (примѣръ — Кирилловская роспись Врубеля). Но почему же менѣе законна традиція западно-европейская? Московскія формы въ свое время были изжиты, измельчали, и вотъ одновременно съ этимъ измельчаніемъ, начался процессъ впитыванія нашимъ искусствомъ новыхъ соковъ, не съ Сѣвера варяжскаго, не съ армянскаго и персидскаго Юга, не съ Востока татарскаго, а съ Запада, съ того Запада, откуда во дни оны разбрелись по великорусскимъ равнинамъ славянскія племена. Реформа Петра I поторопила, правда, этотъ исторически естественный и неизбѣжный процессъ. Россія какъ бы насильственно была отторгнута отъ исконной своей старины и потому, ставъ покорной ученицей западной культуры, пріобщалась сначала формамъ ея значительно больше, нежели духу, но уже спустя какихъ нибудъ полъ столѣтія художники наши доказали, что ничто европейское имъ не чуждо, и что геній народный, сквозящій во всемъ цвѣтистомъ своеобразіи русскаго „Востока“, можетъ проявить себя не менѣе щедро и въ своеобразіи русскаго „Запада“.

Я возвращаюсь настойчиво къ этому національному вопросу въ нашемъ художествѣ, чтобы уяснить основной принципъ, какимъ руководствовалась школа „стилистовъ“, выступающая до сихъ поръ, хотя и за рубежомъ (послѣдняя выставка въ Парижѣ), подъ знаменемъ „Міра Искусства“: принципъ вкуса и разносторонняго артисцизма, независимо отъ источниковъ вдохновенія и отъ личныхъ пристрастій. Отсюда — характеръ дилеттанскаго своеволія и нѣсколько поверхностнаго многоязычія, который можно поставить ей въ укоръ, такъ же какъ чрезмѣрное увлеченіе начертательной выдумкой и графической раскраской, тѣмъ что французы назы-

ваютъ пренебрежительно „du coloriage“, въ ущербъ чистой живописи, живописнаго мастерства, — „belle peinture“. Станковыя картины Бенуа, Сомова, Лансере, не говоря уже о Судейкинѣ, часто смущаютъ недочетами формы и „иллюстраціонностью“ общаго цвѣта. То, что плѣнительно въ книжной заставкѣ гвашью, рѣжетъ глазъ въ большемъ масштабѣ, на холстѣ.

Одна изъ такихъ неудачъ, напримѣръ, бывшая на выставкѣ „Салонъ“ 1909, „Парадъ при Павлѣ I“ Бенуа. И это тѣмъ досаднѣе, что въ свои хорошіе часы онъ создавалъ пламенныя по рисунку и глубокія по тону картины, хотя бы — „Итальянскую Комедію“. Сомовъ ровнѣе, несравненно законченнѣе, болѣе мастеръ, подчасъ даже совсѣмъ безукоризненный мастеръ (иные „Фейерверки“, „Радуги“ и „Арлекинады“, эротическіе рисунки, а также портреты Добужинскаго, Ѳедора Сологуба, Александра Блока и др.), но иногда онъ кажется сухимъ и ремесленнымъ, особенно въ позднѣйшихъ произведеніяхъ, и это даетъ поводъ нѣкоторымъ критикамъ считать его по преимуществу графикомъ. Хотя я съ этимъ несогласенъ и восхищаюсь изысканнымъ мазкомъ Сомова и солнечнымъ трепетомъ его лѣтнихъ пейзажей („Купальщицы“, „Конфиденціи“), но я долженъ признать, что, какъ живописецъ, онъ ни разу пожалуй не достигалъ „менцелевской“ звучности „Итальянской Комедіи“.

Сомовъ, насколько мнѣ извѣстно, не работалъ для театра. Онъ остался вѣренъ станковой миніатюрѣ, слѣдуя завѣтамъ маленькихъ голландцевъ и художниковъ „комнатъ“ Венеціановской школы (безъ особой натяжки его можно назвать преемникомъ этихъ „маленькихъ русскихъ“, тонкихъ изображателей дворянскаго intérieur'a). Но изъ петербургскихъ стилистовъ одинъ Сомовъ, кажется, не испыталъ себя, какъ декораторъ. Театральная живо-

пись еще болѣе характерный для міръ-искусниковъ уклонъ отъ belle peinture, чѣмъ уклонъ въ сторону книжной виньетки. Можно сказать, что знаменательный для нашихъ девятисотыхъ годовъ расцвѣтъ театральнаго новаторства наполовину созданъ живописцами. До такой степени, что стало своевременнымъ говорить о засиліи театра живописью и vice versa — о порабощеніи живописи театромъ. И это такъ понятно. Стилизмъ всегда нуждается въ примѣненіи, въ прикладномъ оправданіи. Попытка создать новую художественную промышленность, распространить изысканный вкусъ на предметы домашняго обихода (мебель, гончарныя издѣлія, стекло, вышивки и т. д.) вскорѣ была оставлена дягилевцами. Неорусское возрожденіе съ талашкинскимъ и обрамцевскимъ кустарничествомъ опредѣленно „не вышло“. Опытъ созданія стильныхъ обстановокъ (по рисункамъ Бенуа, Бакста, Грабаря, Головина и др.) такъ и оборвался на первой показательной выставкѣ, устроенной въ 1903 году кн. С. А. Щербатовымъ („Современное Искусство“). Жизнь не поощрила этого начинанія, требовавшаго щедрости и воображенія отъ публики, либо равнодушной ко всякой обстановочной роскоши, либо преданной до суевѣрія бонтонности дѣдовскихъ креселъ краснаго дерева и антикварнымъ или магазиннымъ пышностямъ въ стилѣ Людовиковъ. Найти примѣненіе своимъ силамъ и фантазіи на этомъ поприщѣ „приближенія искусства къ жизни“ міръ-искусникамъ не удалось. Отдѣльныя попытки возобновлялись и давали порой отличные результаты, но не вызывали рыночнаго спроса, безъ чего никакое полу-ремесленное производство невозможно. Только въ послѣдніе годы передъ войной, особенно въ Москвѣ, создавалась почва для расцвѣта „малыхъ искусствъ“ и декоративной стѣнной живописи. Множились роскошные особняки, рестораны, банки, вокзалы, и строители ихъ, изъ

молодыхъ академиковъ, привлекали къ внутреннему убранству выдающихся мастеровъ стиля, которыхъ еще недавно принято было считать озорниками и декадентами.

Зато театръ сразу оказался къ услугамъ стилизма. Въ обѣихъ столицахъ театральное новаторство заключило тѣсный союзъ съ ретроспективной ученостью и красочнымъ своевольемъ передовыхъ художниковъ. Здѣсь разноязычный историзмъ и всякая фантастика пришлись ко двору. Толпа не понимала картинъ, но рукоплескала декораціямъ и костюмамъ. И художники сдѣлались страстными театралами, двинулись штурмомъ на храмъ Мельпомены, превратились въ слугъ ея ревностныхъ, въ бутафоровъ, гримеровъ и постановщиковъ. И драма, и опера, и балетъ были постепенно захваченны этой дерзающей, влюбленной въ прошлое и открытой всѣмъ современнымъ соблазнамъ живописью, изобрѣтательной, нарядной, порой изысканной до извращенія, порой варварски-яркой, переходящей незамѣтно отъ манерности „стиля раковинъ“ въ экзотику мавританской „тысяча и одной ночи“, отъ Петровской „Голландіи“ и ампирныхъ вѣночковъ — въ красочность пузатаго Поповскаго фарфора, вербныхъ херувимовъ и балаганныхъ Петрушекъ, отъ татарской роскоши Годуновскихъ палатъ — въ романтическую „Испанію“ Теофиля Готье и Мериме, отъ сказочныхъ туманностей сѣверныхъ сагъ — въ узоры готическихъ цвѣтныхъ стеколъ, отъ лубочной пестроты „Берендѣевки“ Островскаго-Васнецова — въ Лермонтовскій маскарадъ Головина, отъ нѣжныхъ сумерекъ Судейкинской „Сестры Беатрисы“ — въ гаремное сладострастіе его „Константинополя“ изъ „Забавы Дѣвъ“ М. Кузмина, отъ драгоцѣнныхъ розсыпей Врубеля въ подводномъ замкѣ Морского Царя — въ языческую чару, далекую и жуткую, „Священной Весны“ Рериха...

V. ВРУБЕЛЬ И РЕРИХЪ.

Случайно написались эти два большихъ имени рядомъ. Но если вдуматься — рядомъ стоять имъ и подобаетъ, несмотря на несоизмѣримость ихъ талантовъ, полнѣйшую противоположность личныхъ чертъ и несходство жизненныхъ путей... Врубель, страдалецъ порывистый и нѣжный, гордый до ребячества, страстный до безволія и разгула, геніальный до болѣзни, и — Рерихъ, баловень судьбы, уравновѣшенный до черствости, упорный, какъ хорошо слаженная машина, геніально-здравомыслящій и добродѣтельный до абсолютнаго эгоизма!... Врубель всегда горячъ, пламененъ, одержимъ любовью всеозаряющей, даже тогда, когда въ припадкахъ болѣзненной ненависти искажаетъ судорожной злобой ликъ своего Демона. Рерихъ всегда холоденъ, неизмѣнно, жутко нѣмъ даже тогда, когда хочетъ быть ласковымъ и освѣтить человѣческимъ чувствомъ каменную пустынность сѣдыхъ далей. Врубель — весь сверкающій, изломанный, мятущійся въ поискахъ неутомимыхъ, въ грезахъ вихревыхъ, въ любви, взыскующей чуда, въ созерцаніи зыбкости формъ и красочныхъ трепетовъ, весь въ напряженномъ движеніи, зоркій, тончайшій, ослѣпительный. Рерихъ — сумрачный или холодно-цвѣтистый, странно-спокойный, увѣренно прокладывающій свой путь по дебрямъ неподвижнымъ, среди скалъ приземистыхъ и валуновъ, на берегахъ, гдѣ все за-

стыло, гдѣ все изъ камня — и люди, и облака, и цвѣты, и боги... И тѣмъ не менѣе... Ужъ одно то, что ихъ можно противополагать другъ другу, мученика Врубеля, долго непризнаннаго, до конца дней непонятаго, распятаго медленнымъ распятіемъ позорнаго недуга, и плодовитаго, сразу прославленнаго удачника Рериха, даже въ дни революціи избравшаго счастливый жребій и нынѣ блистающаго въ странѣ долларовъ, ужъ одно то, что это сопоставленіе не кажется неумѣстнымъ, а какъ то само собой напрашивается, доказываетъ, что есть нѣчто въ творчествѣ обоихъ, на глубинѣ какой то, не на поверхности, роднящее ихъ, сближающее и дающее право говорить о нихъ однимъ языкомъ.

Оба они — потусторонніе. Кто еще изъ художниковъ до такой степени не на землѣ земной, а гдѣ то за тридевять царствъ отъ дѣйствительности, и при томъ такъ, будто сказка то и есть вѣчная ихъ родина — jenseits vom Guten und Bösen? Оба они — горніе и пещерные: волшебствуютъ на вершинахъ, для которыхъ восходитъ и заходитъ не наше солнце, и въ таинственныхъ гротахъ, гдѣ мерцаютъ самоцвѣтные камни невиданныхъ породъ. Съ этихъ вершинъ открываются дали такихъ древнихъ просторовъ, въ этихъ гротахъ такое жуткое безмолвіе... Если спросить Рериха, что онъ больше всего любитъ, онъ отвѣтитъ: камни. Сказочнымъ окаменѣніемъ представляется мнѣ міръ Рериха, и краски его ложатся твердыя, словно мозаика, и формы его не дышатъ, не зыблются, какъ все живое и преходящее, а незыблемо пребываютъ, уподобляясь очертаніями и гранями своими скаламъ и пещернымъ кремнямъ.

И въ живописи Врубеля есть начало каменное. Развѣ не изъ хаоса чудовищныхъ сталактитовъ возникъ его „Сидящій Демонъ“, написанный еще въ 1890 году, т. е. непосредственно послѣ

того, какъ были имъ созданы эскизы, — увы, невыполненные, — для росписи Владимирскаго собора, продолженіе геніальное замысловъ Александра Иванова (акварели на библейскія темы). Не высѣченъ ли изъ камня, десятью годами позже, и Врубелевскій „Панъ", сѣдокудрый, морщинистый, зеленоглазый лѣшій-пастухъ, могучій, огромный, невѣроятный, вѣющій всѣми древними истомами страстныхъ таинствъ? Такой же и „Богатырь" Врубеля въ зарослях дремучаго бора, изваянный вмѣстѣ съ конемъ своимъ страшилищемъ изъ глыбы первозданной.

Нечеловѣческіе, недружные съ естествомъ земнымъ образы манили и терзали Врубеля, и языкъ красокъ, которымъ онъ воплощалъ эти образы, — сверканіе волшебныхъ минераловъ, переливы огненной стихіи, затвердѣвшей въ драгоцѣнномъ камнѣ. Недаромъ наука маговъ суевѣрно чтитъ природу камней, считая ихъ обиталищемъ геніевъ; заклинательными формулами, обращенными къ нимъ, наполнены фоліанты герметистовъ и алхимиковъ. Искусство Врубеля возродило мудрость этихъ естествоиспытателей чуда. Онъ вѣщалъ о чудесномъ. Чтобы явить намъ Апостоловъ, Христа и плачущую надъ Его гробомъ Богоматерь, чтобы разсказать о красотѣ истерзанной падшаго Духа, которымъ онъ всю жизнь бредилъ, онъ приносилъ изъ магическихъ подземелій пригоршни небывалыхъ кристалловъ и съ горъ недосягаемыхъ лучи довременнаго солнца.

Врубелю нужны были стѣны, стѣны храмовъ для осуществленія декоративныхъ пророчествъ, наполнявшихъ его душу. Одинъ разъ, въ самомъ началѣ творческой дороги, ему удалось добиться этого права, и то, что онъ осуществилъ, — красота непревзойденная: я говорю о Кирилловской росписи. Но никто не понялъ. И даже много лѣтъ спустя, когда самые благожелательные на-

конецъ увидѣли, все же оцѣнить не сумѣли. Въ восторженныхъ статьяхъ, на страницахъ „Міра Искусства“ 1903 года, и Александръ Бенуа (сначала уличавшій Врубеля въ „ломаніи“ и „геніальничаніи“), и Н. Н. Ге ставятъ ему въ укоръ какъ разъ наиболѣ прозорливое въ этихъ фрескахъ — близость византійской традиціи — и отдаютъ предпочтеніе алтарнымъ иконамъ, написаннымъ подъ впечатлѣніемъ венеціанскаго кватроченто, Чима да Конельяно и Джованни Беллини. Между тѣмъ именно въ византизмѣ молодого Врубеля сказался его геній. Онъ почуялъ — первый, одинокій, едва выйдя изъ Академіи, никѣмъ не поддержанный, — что родники неизсякаемые „воды живой“ таятся въ древней нашей живописи, и что именно черезъ эту живопись православнаго іератизма суждено и намъ, маловѣрнымъ и омѣщанившимся, пріобщиться истинно-храмовому религіозному искусству: и декоратизму его и мистической духовности.

Это было въ началѣ 80-хъ годовъ. До того Врубель, по окончаніи университета, учился года четыре въ Академіи, гдѣ пріобрѣлъ славу образцоваго рисовальщика. Классныя работы Врубеля: композиціи „Изъ римской жизни“, „Натурщица“ (1883) (собраніе Терещенка въ Кіевѣ) и др. — дѣйствительно мастерство исключительное. Но Академіи онъ не окончилъ и никогда больше не воспользовался школьнымъ своимъ стилемъ. Все дальнѣйшее его творчество — убѣжденное отрицаніе академическаго канона.

Врубель былъ геній. Ему не пришлось мучительно преодолѣвать пріобрѣтенныхъ навыковъ. Новая вдохновенно-личная форма далась ему по наитію. Когда профессоръ Праховъ обратился къ двадцатичетырехлѣтнему ученику Чистякова съ предложеніемъ реставрировать роспись заброшенной церкви Кирилловскаго монастыря близъ Кіева, этотъ ученикъ, еще ничего не создавшій,

былъ уже зрѣлымъ мастеромъ, готовымъ на подвиги. Во главѣ цѣлой артели подмастерій онъ лихорадочно принялся за гигантскій трудъ (древняя монастырская стѣнопись XII вѣка оказалась въ такомъ видѣ, что надо было все создать заново). Въ одинъ годъ нарисовалъ онъ болѣе 150 огромныхъ картоновъ, которые и были исполнены помощниками, и написалъ собственноручно: Сошествіе Св. Духа на Апостоловъ въ сводѣ на хорахъ, а ниже — Моисея, Надгробный плачъ въ аркосоліи паперти, двѣ фигуры ангеловъ съ рипидами — въ крестильнѣ, и надъ входомъ въ нее — Христа, и четыре образа для иконостаса: Спасителя, Богоматерь, Св. Кирилла и Св. Афанасія.

Для меня несомнѣнно, что роспись Кирилловской церкви высочайшее достиженіе Врубеля и при томъ достиженіе глубоко національное, что бы ни говорили о нерусскомъ (польскомъ) происхожденіи художника и его эстетическомъ космополитизмѣ. Геніальное искусство всечеловѣчно, но геній оттого и геній, что умѣетъ подслушать внушенія великой націи. Его духомъ творитъ народъ и въ его духѣ себя обрѣтаетъ. Дѣло тутъ не въ византійскомъ канонѣ, — вѣдь обращались къ нему и будутъ обращаться многіе художники, въ странѣ, гдѣ до сихъ поръ еще жива ремесленная традиція иконописанія, — а въ пламенномъ претвореніи художественной сущности взлелѣяннаго столѣтіями церковнаго нашего искусства. Я подчеркиваю — художественной, ибо съ точки зрѣнія чисто религіозной, православной, вѣроятно, далеко не безупреченъ Врубель. Я вовсе не хочу сказать, что въ нашу безбожную эпоху онъ возвысился до того идеала народной святости, которымъ насыщенно творчество изографовъ-схимниковъ старины. Конечно, нѣтъ. То, что выразилъ Врубель, если покопаться придирчиво, — я не знаю, окажется ли такимъ же благостнымъ, какъ тѣ серебристыя и бархатистыя краски, которыми

онъ написалъ „Сошествіе Св. Духа“ и „Надгробный плачъ“. По крайней мѣрѣ на меня отъ всѣхъ ликовъ Врубеля-иконописца, изъ всѣхъ этихъ зрачковъ, пристальныхъ, немыслимо-расширенныхъ, огромныхъ, вѣетъ потусторонней жутью, что сродни соблазнительному паѳосу его вѣчнаго спутника — Демона. Нѣтъ, я говорю о Врубелѣ-художникѣ, не о Врубелѣ-мистикѣ, о художникѣ до крайности субъективномъ и въ то же время, — вотъ здѣсь то и диво! — угадавшемъ сверхъ-личный ладъ искусства, завѣщаннаго народными вѣками. Самое же поразительное въ византійствѣ Врубеля та свобода, съ какой онъ пользуется іератической формой, насыщая ее своей мечтой и обнаруживая жизненность застылыхъ, мертвенныхъ, какъ намъ представлялось еще недавно, каноновъ. Что создалъ бы Врубель, если бы ему дана была возможность продолжить геніальный юношескій опытъ, если бы хоть немного поняли его тогда... Если бы!

Окончивъ работу въ Кирилловской церкви, онъ сразу сталъ готовиться къ новому, еще большему подвигу, къ росписи Владимірскаго собора, которой тоже завѣдывалъ Адріанъ Праховъ. Въ кіевскомъ собраніи Терещенка сохранилось множество акварелей, проэктовъ этой росписи, — огненный слѣдъ невоплощеннаго чуда. Они были изданы лѣтъ пятнадцать назадъ „Золотымъ Руномъ“. Еще острѣе и необычайнѣе отразилась въ нихъ прозорливая фантазія Врубеля, роскошь красочнаго замысла и линейнаго ритма сочетались съ неизъяснимо-страдальческимъ эзотеризмомъ: преображенная плоть, сіяніе радугъ надмірныхъ, лучи и нимбы запредѣльнаго свѣта, струящіяся складки легкихъ ризъ и взоры, грозные, жуткіе, узрѣвшіе насказанное... Но былъ одинъ недостатокъ въ проэктѣ Врубеля: геніальность. Съ этимъ недостаткомъ не могли примириться ни Праховъ, ни его покровители изъ

сановнаго духовенства. Заказъ былъ переданъ Виктору Васнецову, которымъ тогда начали восторгаться. Врубелю поручили только украсить орнаментомъ часть пилоновъ. Онъ вдохновенно выполнялъ и эту задачу (въ концѣ 80-хъ годовъ), превративъ мотивы византійскаго и древне-русскаго узоровъ въ какую то прихотливую сказку-симфонію растительно-суставчатыхъ формъ и научивъ многому Васнецова, который умѣло использовалъ и Врубелевскій орнаментъ и его реставрацію Кирилловскихъ фресокъ, использовалъ именно такъ, какъ требовалось, чтобы толпа „приняла". Васнецовъ то былъ достаточно не геній для этого. И невольно спрашиваешь себя, не явилась ли первая несправедливость по отношенію къ Врубелю, на котораго рѣшительно никто не обращалъ вниманія, въ то время какъ пѣлись дифирамбы Васнецову, не явилась ли эта обидная неудача исходной точкой всего послѣдующаго его мученичества? Современники не позволили ему слагать молитвъ въ домѣ Божіемъ, и уязвленная гордость его стала все чаще обращаться къ тому Духу тьмы и ненависти, который, въ концѣ концовъ, испепелилъ его воображеніе, довелъ до безумія и смерти. Творческое равновѣсіе было утрачено, завѣтная цѣль отодвинулась куда то, начались и житейскія невзгоды, борьба за кусокъ хлѣба и, главное, сознаніе своей непонятости, безпросвѣтнаго, обиднаго одиночества. Даже „Міръ Искусства" отвергалъ сначала его картины (не былъ принятъ на выставку 1899 года и „Богатырь"), а критика просто молчала о немъ, какъ будто и не было его вовсе, до той минуты, когда (послѣ падшаго „Демона") стали опрокидываться на его голову ушаты насмѣшекъ и идіотскихъ нравоученій.

Какъ бы то ни было, Врубель не сдался. Онъ не измѣнилъ ни своей никому недоступной манерѣ, ни призванію декорато-

ра въ „большомъ стилѣ“. Нищенствовалъ, но не писалъ того, что требовалъ современный вкусъ. Лучшимъ доказательствомъ, что онъ умѣлъ „быть какъ всѣ“, можетъ служить вполнѣ реалистскій, приближающійся къ Сѣрову, портретъ Арцыбушева. Какой прославленной знаменитостью сдѣлался бы онъ, захоти только множить эти „портреты портретовичи“, какъ выразился одинъ остроумецъ. Онъ не захотѣлъ, предпочелъ работать для себя и отдавать задаромъ фантастическое свое „геніальничаніе“ нѣсколькимъ меценатамъ, у которыхъ хватало смѣлости удивлять знакомыхъ необычайностью Врубеля. Московская денежная знать заказывала ему панно для особняковъ въ декадентскомъ стилѣ, входившемъ тогда въ моду. Онъ брался съ увлеченіемъ за эту стѣнную живопись, неистощимый въ композиціи, ослѣпительный въ краскакъ, неуступающій ничего изъ своихъ художественныхъ убѣжденій и расплачиваясь за свое упорство частыми неудачами у заказчиковъ. Такъ создались „Судъ Париса“ (1894), триптихъ, напоминающій пожалуй Пюви де Шаванна, затѣмъ серія декоративныхъ композицій на сюжетъ „Фауста“ для Морозовыхъ („Полетъ Фауста и Мефистофеля“, „Фаустъ и Маргарита“ и др.), три панно „Времена года“ (1897), неподражаемо-сказочная „Царевна Лебедь“ (1899). Тогда же написаны имъ гигантскія панно для Нижегородской выставки: „Принцесса Греза“ и „Микула Селяниновичъ“ (1896), торжественно не принятыя, выдворенныя вонъ съ выставки по приговору академическаго ареопага.

Необыкновенна плодовитость Врубеля въ эту пору жизни, т. е. съ 90-го года, когда онъ переѣхалъ въ Москву, и до страшнаго приступа душевной болѣзни въ 1902. Онъ берется за все, что даетъ ему поводъ утолить свою страсть къ волшебному орнаменту и излить сердце красотой сказочной. Онъ работаетъ

усердно въ гончарной мастерской села Абрамцева, возрождая вмѣстѣ съ М. Якунчиковой и Е. Полѣновой русскій кустарный стиль и овладѣваетъ въ совершенствѣ техникой нѣжныхъ майоликовыхъ поливъ („Каминъ", „Купава", „Морскія царевны"), расписываетъ „Талашкинскія" балалайки, создаетъ декораціи для „Царя Салтана" Мамонтовской постановки. Онъ пишетъ былинныя картины („Садко", „Богатырь"), пейзажи съ цвѣтами и животными („Сирень" — 1901, „Кони" — 1899 г.), портреты жены, артистки Забѣлы-Врубель, съ которой навсегда соединила его „Волхова" изъ „Садко" Римскаго-Корсакова, иллюстрируетъ Лермонтова (1891) и Пушкина (1900) (изумительная акварель „Тридцать три богатыря")... Всего не перечислишь.

Но сверкающей нитью черезъ творчество столь разносторонняго мастера, — скульптора, гончара, монументальнаго декоратора, станковаго живописца, театральнаго постановщика, — проходитъ мысль-бредъ: Демонъ, „Духъ гордости и красоты, духъ ненависти и глубокаго состраданія, истерзанный и великолѣпный духъ", какъ талантливо опредѣлилъ однажды А. Бенуа (цитирую на память). Десять лѣтъ прошло послѣ перваго воплощенія этого рокового образа (перваго ли ?). Съ тѣхъ поръ у каменнаго, пещернаго Демона 90-го года выросли гигантскія крылья изъ павлиньихъ перьевъ и чело украсилось мерцающей опалами діадемой, и ликъ сталъ соблазнительно страшенъ. Молодой „Демонъ" Врубеля кажется мускулистымъ, мужественно-грознымъ титаномъ, только что возникшимъ изъ волшебныхъ нѣдръ природы и готовымъ опять войти въ нее, исчезнуть въ родимомъ хаосѣ. На картинѣ 1902 года передъ нами Духъ, вкусившій всѣхъ отравъ грѣха и наслажденія, созерцавшій Бога и отверженный Богомъ, околдованный роскошью своего одиночества, Серафимъ-гермафродитъ, проклятый

и проклинающій, простертый безпомощно, судорожно-угрюмый. Свое ли угаданное безуміе хотѣлъ выразить художникъ въ этомъ символѣ страстной гордыни? Возможно. Но возможно, что не только призракомъ собственной муки являлся для него этотъ спутникъ жизни... Праздно было бы гадать. „Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь", — говоритъ Достоевскій, — „тутъ дьяволъ съ Богомъ борется, а поле битвы — сердца людей". Достоевскій все же пишетъ „дьяволъ" съ маленькой буквы, Врубель написалъ съ большой.

Я увидѣлъ Врубеля въ томъ же 1902 году на выставкѣ „Міра Искусства". Онъ привезъ свою картину изъ Москвы, гдѣ она была выставлена только нѣсколько дней. Художникъ все не рѣшался признать ее законченной. Въ Петербургѣ началась та же пытка. Не успѣли повѣсить холстъ, какъ Врубель принялся опять переписывать. Ежедневно до двѣнадцати часовъ, когда было мало публики, онъ сосредоточенно „пыталъ" своего Демона, стиралъ и накладывалъ краски, мѣнялъ позу фигуры, усложнялъ фонъ, передѣлывалъ больше всего лицо, въ концѣ концовъ можетъ быть искомкалъ кое что. Это ужъ было не творчество, а самоистязаніе. Спустя два мѣсяца его помѣстили въ больницѣ для душевнобольныхъ.

Случалось съ нимъ „это" и прежде, но не въ такой острой формѣ. Позже еще два раза возвращался Врубель къ жизни и немедленно брался за кисти. Въ эти свѣтлые перерывы создано имъ не мало замѣчательныхъ холстовъ и огромное количество рисунковъ. Каждый разъ ему казалось, что теперь то и начнется „настоящее". Особенно плодовитъ былъ 1904 годъ, когда художникъ жилъ въ московской лѣчебницѣ доктора Усольцева. Написаны были: два автопортрета, портреты семьи Усольцева, портретъ

жены (на фонѣ пейзажа съ березами) и два или три другихъ, акварель „Путь въ Эммаусъ“, эскизы „Іоанна Предтечи“ и „Пророка Іезекіиля“, „Ангелъ съ мечемъ и кадиломъ“ и др. Совершенно исключительная по перламутровой прелести небольшая картина „Жемчужина“ написана имъ въ этотъ же періодъ, и нѣсколько позже — превосходный, до жути выразительный портретъ поэта Брюсова, оставшійся неоконченнымъ (1906), — кажется, послѣдняя работа передъ смертью, наступившей только въ 1910 году, — и портретъ жены художника въ лиловомъ платьѣ „съ каминомъ“ (1904), тоже неоконченный.

Можно наполнить цѣлую книгу анализомъ этого призрачнаго портрета (лицо едва намѣчено), такъ полно отпечатлѣлся на немъ лихорадочный темпераментъ Врубеля-живописца, обоготворившаго трепеты формы, волшебство земного праха, чудесныя его отдѣльности, изломы тканей, мозаику свѣтотѣни, мятежныя неясности цвѣта. Здѣсь онъ не „каменный“, а огненный и дымный. Но какая точность наблюденія въ этой фантасмагоріи сѣро-фіолетоваго шелка, вспыхивающаго розовыми бликами. Какое мудрое вниманіе къ мелочамъ и какое *свое* отношеніе ко всему, что тысячу разъ дѣлали другіе. Зная всѣ секреты академическаго совершенства, Врубель непостижимо дерзко подходитъ къ натурѣ „съ другого конца“, забываетъ начисто уроки Академіи и творитъ какую то легенду бликовъ, линій и плоскостей. За много лѣтъ до кубистовъ Врубель обращался съ формой не менѣе самовластно, чѣмъ они, *деформируя*, если надо, анатомію тѣлъ и раккурсы, дробя на тонко-очерченные фрагменты пересѣкающіяся поверхности предметовъ.

„Кристаллообразной“ назвали его технику, и дѣйствительно можетъ казаться, что отъ „кристалловъ“ Врубеля до „кубовъ“

XIII

Меценже одинъ шагъ. Но если вдуматься, кажущееся сходство сведется на-нѣтъ и даже обратится въ противоположность. Вѣдь кубизмъ, по сущности своей, сугубо матеріалистскій формализмъ. Онъ оставляетъ природѣ одни объемы и плоскостныя сѣченія, дабы лучше передать вещественную математику формъ. Онъ стереометриченъ, онъ абстрактенъ, отнюдь не психологиченъ и не декоративенъ. Пріемы Врубеля напротивъ того именно психологичны и декоративны. Его нисколько не занимаютъ объемы, какъ таковые. Онъ ломаетъ обычную цѣльность зрительнаго воспріятія, чтобы сообщить формамъ трепетъ какъ бы изнутри дѣйствующихъ силъ. Онъ одушевляетъ. Для него матерія словно вѣчно рождается изъ хаоса, его міръ—становленіе, неразрывно связанное съ человѣческой мыслью и съ человѣческой роскошью красоты.

Въ этомъ искусствовоззрѣніи безусловно сказалось изученіе художникомъ византійско-русской изографіи: линейная иконописная узорность вытекаетъ изъ требованій декоративныхъ и іератическихъ. Иконописецъ не могъ изображать природу реально, во-первыхъ, потому что хотѣлъ вызвать образомъ не впечатлѣніе яви, а потустороннюю грезу, иную землю и небо иное; во-вторыхъ, потому что византійская традиція вышла изъ украшенія плоскости, стѣны храма, иконной доски, пергаментнаго листа и была враждебна трехмѣрной иллюзіи (отсюда и обратная перспектива): тутъ вопросъ стиля... Тѣми же мотивами отчасти руководствуется Врубель. Онъ не хочетъ быть „натуральнымъ“, сознательно отступая отъ видимости явной во имя правды магической. И такъ же стремится онъ къ украшенію плоскости, не только къ изображенію на плоскости.

Кубизмъ произошелъ, главнымъ образомъ, отъ страстной преданности Сезанна третьему измѣренію, глубинѣ въ картинѣ. Раз-

ложеніе формы на „кубы“ — послѣдствіе этого устремленія отъ плоскости холста въ трехмѣрность, а впослѣдствіи даже въ „четвертое измѣреніе“. Врубель, наоборотъ, скорѣе графически разрѣшаетъ задачу, отъ трехмѣрности тяготѣетъ къ двумъ измѣреніямъ и, если не побояться метафоры, можно сказать, что склоненъ итти еще дальше въ этомъ направленіи, тяготѣетъ къ одному измѣренію, къ точкѣ, т. е. къ средоточію не физической, а духовной природы... Я рѣшусь утверждать, что чѣмъ больше измѣреній въ живописи, тѣмъ она дальше отъ духа, и потому во всѣ эпохи искусство священное, іератическое, словно боялось трехмѣрнаго пространства. И Врубель инстинктивно чуждался Сезанновской глубины и въ стремленіи къ своей внѣмірной, духовной, демонической выразительности упирался въ „точку“. Не этой ли „точки“ болѣзненно допытывался онъ, передѣлывая безъ конца искривленный ликъ своего „Демона“, углубляя провалы чудовищно-раскрытыхъ глазъ, словно въ ихъ выпуклыхъ зрачкахъ, изнутри озаренныхъ, воистину средоточіе неизреченной духовности? О, конечно, путь опасный эти Врубелевскіе глаза, эта жажда абсолюта въ живописи. Художнику не дозволено выходить изъ трехмѣрности. Онъ смѣетъ лишь удаляться отъ нея до извѣстной степени. Пикассо, выскакивающій въ Гинтоновское четвертое измѣреніе, кажется безумцемъ. Врубель, загипнотизованный безмѣрностью демонскаго взгляда, погибъ въ безуміи. Ослѣпительныя драгоцѣнности приносилъ онъ изъ своихъ заклятыхъ пещеръ и лучи ослѣпительные съ горъ обрывистыхъ. И самъ ослѣпъ. Навсегда.

Въ другихъ пещерахъ и на другихъ высотахъ волшебствуетъ Рерихъ, и сердце ледяное предохраняетъ его отъ многихъ искушеній... Но есть и у него свой демонъ, только невидимый, безликій, можетъ быть даже несознанный имъ. Когда то въ одной

изъ первыхъ статей, что я написалъ о Рерихѣ (въ пражскомъ журналѣ „Volné Směry“), я позволилъ себѣ именно такое психологическое „углубленіе“ историческихъ и доисторическихъ сказокъ Рериха (съ которымъ я тогда часто видѣлся). Помнится я говорилъ въ этой статьѣ объ Ормуздѣ и Аримапѣ въ національной психикѣ и находилъ начало Ариманово въ живописи Рериха. Вспоминаются мнѣ и слова о немъ, напечатанныя нѣсколькими годами позже: „Онъ пишетъ, точно колдуетъ, ворожитъ. Точно замкнулся въ чародѣйный кругъ, гдѣ все необычайно, какъ въ недобромъ снѣ. Темное крыло темнаго бога надъ нимъ. Жутко. Нерадостны эти тусклые, почти безкрасочные пейзажи въ тонахъ тяжелыхъ, какъ свинецъ, — мертвые, сказочные просторы, будто воспоминанія о берегахъ, надъ которыми не восходятъ зори“, и т. д. Съ тѣхъ поръ прошло около двадцати лѣтъ. Картины Рериха стали гораздо свѣтлѣе и цвѣтистѣе; подъ вліяніемъ работъ для театра (слѣдуя примѣру столькихъ міръ-искусниковъ, онъ сдѣлался ревностнымъ постановщикомъ) его символика пріобрѣла черты нѣсколько эклектической декоративности... И однако я не откажусь и теперь отъ тогдашнихъ моихъ замѣчаній.

Въ то время (1903—4) Врубель послѣ періода невмѣняемости опять „воскресалъ“. Рерихъ, насколько я помню, переписывался съ нимъ и посѣщалъ его, наѣздами въ Москву, — въ клиникѣ доктора Усольцева. Его влекло къ Врубелю, къ эзотерическому мятежу Врубеля, къ великолѣпному бреду Врубелевскаго безумія. Онъ постоянно восхищался имъ, упоминалъ о немъ съ благоговѣніемъ, всегда какъ то особенно понижая голосъ. Многое въ мученичествѣ вдохновенномъ Врубеля открылось мнѣ въ ту пору черезъ творчество Рериха. Въ его мастерской (въ зданіи Академіи Художествъ) стоялъ только что тогда оконченный имъ

эскизъ росписи, громадный холстъ: „Сокровище Ангеловъ“, — художникъ, не знаю почему, позже уничтожилъ эту картину, производившую на меня большое впечатлѣніе. На фонѣ сумрачно-иконнаго пейзажа съ Кремлемъ небеснымъ и узорно-вѣтвистымъ древомъ, стояли въ облакахъ, рядами, другъ надъ другомъ, ангелы-воины, хмурые, грозные, съ затаенной мыслью-гордыней въ огромныхъ византійскихъ зрачкахъ, — на стражѣ загадочнаго „сокровища“, конусообразной каменной глыбы, отливающей изсиня-изумрудными мерцаніями. Эти „Ангелы“ Рериха тревожили не меньше Врубелевскихъ „Демоновъ“. Тайными путями соединялись для меня зловѣщія ихъ державы, и вѣроятно къ обоимъ авторамъ вмѣстѣ, глубоко „пережитымъ“ мною въ тѣ годы, обращалось мое стихотвореніе, тогда напечатанное, — въ памяти сохранились слѣдующія строки:

И голосъ мнѣ шепталъ: здѣсь сердцу нѣтъ пощады;
здѣсь гаситъ тишина невѣрныя лампады,
зажженныя мечтой во имя красоты...
Здѣсь молкнутъ всѣ слова и вянуть всѣ цвѣты...
Здѣсь бреды смутные изъ мрака возникаютъ;
какъ тысячи зеркалъ, въ душѣ они мерцаютъ
и въ нихъ мерещится загробное лицо
Непостижимаго. И скорбь земныхъ раздумій,
испуганная имъ, свивается въ кольцо
у огненныхъ границъ познаній и безумій.

Нельзя постичь Врубеля, не вникнувъ въ пламанную гностику его творчества. Но развѣ Рерихъ не гностикъ? Образы міра для него не самоцѣнность, а только пластическое средство повѣдать людямъ нѣкую тайну: древнюю тайну духа, сопричастившагося мірамъ инымъ. Живописный темпераментъ у художниковъ этого духовнаго рода всегда связанъ съ поэтическимъ даромъ. Они

творятъ, какъ поэты, хотя бы и были нѣмы. Врубель перелилъ всю вдохновенность своей фантазіи въ сверканіе красокъ и въ изломы линій; его исповѣдь — въ краснорѣчіи живописной формы. У Рериха живописная форма кажется подчасъ косноязычной (какой то тяжко-искусственной или грубо-скороспѣлой), зато какъ поэтъ, вдобавокъ владѣющій поэтическимъ словомъ, онъ въ картинахъ своихъ неизсякаемо-изобрѣтателенъ: въ нихъ живопись и поэзія дополняютъ другъ друга, символы вызваны словомъ и вызываютъ слово. И ему нравится — наперекоръ обычаю современнаго пуризма — подчеркивать эту двойственность вдохновенія, подписывая свои холсты длинными „литературными“ названіями: „За морями — земли великія“, „У дивьяго камня старикъ поселился“, „Царица Небесная на берегу Рѣки Жизни“ и т. д. Въ выставочныхъ каталогахъ содержаніе картины пояснялось иной разъ цѣлымъ стихотвореніемъ; здѣсь ужъ явно тяготеніе къ тому, что мы опредѣляемъ „иллюстраціей“ въ отличіе отъ станковой живописи. Да и помимо этого, многое въ произведеніяхъ Рериха — будь то русская быль-сказка, „доисторическій пейзажъ“, легенда, уводящая насъ въ дали „другого неба“ и „другой земли“, — многое и впрямь иллюстративно, просится въ книжку, выигрываетъ въ репродукціи. Это, если угодно, его недостатокъ, что неоднократно и отмѣчалось критикой. Недостатокъ, вытекающій однако изъ сущности его творческаго credo: писать „изъ головы“, разсказывать о снахъ воображенія (поистинѣ геніально-щедраго у Рериха!), пренебрегая „натурой“.

Природа дѣйствуетъ магически на Рериха: одухотворенностью своихъ стихій и внушеніями древняго миѳа, но эмпирическое ея строеніе мало его заботитъ. Въ немъ нѣтъ, положительно нѣтъ ни капельки естествоиспытательской страсти къ анализу; онъ

сразу обобщаетъ, видитъ обобщенно сквозь тайнорѣчивую дрему. Этимъ объясняется необыкновенная быстрота его работы; большинство картинъ написано чуть ли не въ нѣсколько дней, одна за другой, или даже по двѣ-три-четыре заразъ, — безъ подготовительныхъ эскизовъ, безъ этюдовъ, безъ композиціонныхъ „примѣрокъ". По наитію. Словно были онѣ раньше, эти картины-видѣнія, цѣликомъ въ его памяти и оставалось только перенести ихъ на холстъ. Непрерывная импровизація, неистощимая, изъ года въ годъ. И какая завидная плодовитость! При этомъ пользуется онъ одинаково успѣшно самыми разными „подходами къ формѣ", вдохновляется то норвежскимъ и финскимъ искусствомъ, то французскимъ плэнеромъ, то Гогеномъ, то фресками Беноццо Гоццоли, то индійской миніатюрой, то новгородской иконой, оставаясь во всѣхъ этихъ „подходахъ" — надо ли доказывать? — вѣрнымъ себѣ, выражая неизмѣнно свое, специфически-Рериховское, одному ему открытое, не взирая на всѣ „вліянія" и нерѣдко прямые заимствованія: свою природу, первозданную и героическую, населенную древними безликими „человѣками" или ненаселенную вовсе — только овѣянную прусутствіемъ „геніевъ мѣста".

Эту землю Рериха, съ волнистыми далями и острыми пиками, съ морями, озерами и валунами подъ сказочно-облачнымъ небомъ, напрасно стали бы мы искать на географической картѣ, хоть и напоминаетъ она скандинавскій сѣверъ, откуда родомъ предки художника (въ послѣднее время онъ настойчиво писалъ свою фамилію Роерикъ...) и напрасно стали бы прилагать обычную мѣрку къ формамъ и краскамъ, что придаютъ миѳической державѣ Рериха странную и манящую и жуткую величавость. Можно „принимать" или „не принимать" его холодную ворожбу. Ни сравнивать, ни спорить нельзя.

Живопись Рериха не сразу была „принята“ „Міромъ Искусства“. Дягилевцы долго ему не вѣрили. Опасались и повѣствовательной тяжести, и доисторическаго его археологизма, и жухлости тона: а ну, какъ этотъ символистъ изъ мастерской Куинджи — передвижникъ наизнанку? что́ если онъ притворяется новаторомъ, а на самомъ дѣлѣ всего лишь изобрѣтательный эпигонъ? Болѣе чѣмъ равнодушно встрѣчены были первыя картины, выставленныя Рерихомъ въ академическіе годы: „Гонецъ“ (1897), пріобрѣтенный Третьяковымъ, еще разъ доказавшимъ свое умѣніе угадывать будущую знаменитость, „Старцы собираются“, „Походъ“, „Старая Ладога“, „Передъ боемъ“ и т. д. (1898—99). Недовѣріе не было поколеблено и двумя годами позже, когда Рерихъ, послѣ заграничной поѣздки, выступилъ въ Академіи Художествъ съ цѣлой комнатой картинъ, на которыхъ уже замѣтно сказывалось вліяніе Парижа (онъ занимался нѣсколько мѣсяцевъ подъ руководствомъ Кормона): „Зловѣщіе“, „Идолы“, „Походъ Владиміра на Корсунь“, „Заморскіе гости“, „Княжая охота“, „Священный очагъ“, „Волки“ и рядъ другихъ. Но не поощряемый „молодыми“ и, конечно, порицаемый „стариками“, молодой художникъ быстро нашелъ свою публику. Времена измѣнились. Все непривычное, оригинальное, проникнутое фантазіей и „настроеніемъ“, входило тогда въ моду. Рериху не пришлось бороться съ безвѣстностью въ ожиданіи лучшихъ дней. Онъ вступилъ на художественное поприще, какъ побѣдитель заранѣе... и слава, покровительница самоувѣренныхъ и стойкихъ, не заставила себя ждать. Весь путь его — стройный на рѣдкость рядъ удачъ, которыми обязанъ онъ столько же дарованію, дѣйствительно глубоко-оригинальному, сколько и совершенно исключительной силѣ характера.

„Зловѣщихъ“ (стая вороновъ на берегу сумрачно-пустыннаго,

древняго моря) пріобрѣлъ Музей Александра III, а въ слѣдующемъ году, уже съ выставки „Міръ Искусства“, покупается Третьяковской галлереей картина „Городъ строятъ“. Это вызываетъ бурю въ большой прессѣ: послѣ смерти Третьякова пристрастье его наслѣдниковъ къ „декадентщинѣ“ представлялось „правому“ лагерю чуть ли не кощунствомъ, и Рериха, одного изъ первыхъ избранниковъ новаго жюри, критика не щадила... Имя его начинаетъ гремѣть. Онъ еще выставляетъ немного, недовѣріе въ кругахъ „Міра Искусства“ еще какъ будто не разсѣялось, но непререкаемый успѣхъ уже близокъ. Вслѣдъ за „Городкомъ“,„Сѣверомъ“, „Волхвами“ и „Ладьи строятъ“ — новымъ очарованіемъ повѣяло отъ композиціи „Древняя жизнь“ (1903), написанной значительно легче, прозрачнѣе, безъ слѣда той тусклой черноты, что портитъ ранніе холсты. Въ 1905 году былъ оконченъ „Бой“, тоже попавшій въ національную галлерею — съ выставки, устроенной мною, зимой 1909 года, въ Первомъ кадетскомъ корпусѣ. На этой выставкѣ, подъ названіемъ „Салонъ“ русскихъ художниковъ, Рерихъ занималъ центральное мѣсто. Передъ тѣмъ онъ не выступалъ нѣсколько лѣтъ, но трудился много, и на любимомъ сѣверѣ и заграницей, и накопилъ рядъ образцовыхъ произведеній. Кромѣ „Боя“ и упомянутаго выше „Сокровища Ангеловъ“, тогда выставлены были — „Колдуны“, „Дочь Змѣя“, два церковныхъ intérieur'a, „Голубая роспись“ и „Пещное дѣйство“ и множество финляндскихъ этюдовъ.

„Голубая роспись“, какъ и картина „Домъ Божій“, выдѣлявшаяся на „Союзѣ“ 1904 года, —плоды поѣздокъ мастера по русскимъ „святымъ мѣстамъ“. Рерихъ подлинный знатокъ народной исторіи; эта нота въ его искусствѣ (да и въ литературныхъ трудахъ) звучитъ особенно убѣдительно. Я не знаю, кто еще такъ остро почувствовалъ и запечатлѣлъ національный ладъ, какое то

задумчиво-грузное, почвенное своеобразіе, древней архитектуры нашей. Этюды Рериха, которыми можно было любоваться на постоянной выставкѣ Общества поощренія художествъ въ 1904 году, незабываемо выражали красоту новгородской и псковской старины и послужили немало современному ея „возрожденію“ (этюды эти, къ сожалѣнію, были довѣрены какому то авантюристу, который увезъ ихъ въ Америку, гдѣ они исчезли). Съ другой стороны, авторъ „Дома Божьяго“ (картина навѣяна архитектурнымъ пейзажемъ Печерскаго монастыря близъ Новгорода) и „Голубой росписи“ (подъ впечатлѣніемъ ярославскихъ фресокъ) занялся усердно и религіозной живописью. Примѣчательными достиженіями его въ этой области явились образа для церкви въ имѣніи В. В. Голубева „Пархомовка“ (Кіевской губ.) и позже стѣнопись въ церкви, построенной кн. М. Кл. Тенишевой въ „Талашкинѣ“. Было исполнено имъ и нѣсколько другихъ большихъ церковныхъ заказовъ... Но останавливаться на иконописи Рериха я не буду. Отдавая должное его археологическимъ познаніямъ, декоративному вкусу и „національному“ чутью, — все это безспорно есть и въ иконахъ, — я не нахожу въ немъ призванія религіознаго живописца. Рерихъ — все, что угодно : фантастъ, прозорливецъ, кудесникъ, шаманъ, іогъ, но не смиренный слуга православія. Далекимъ, до-христіанскимъ, до-европейскимъ язычествомъ вѣетъ отъ его образовъ, нечеловѣческихъ, жуткихъ своей нечеловѣчностью, нетронутыхъ ни мыслью, ни чувствомъ горенія личнаго. Не потому ли даже не пытался онъ никогда написать портрета? Не потому ли такъ тянетъ его къ каменному вѣку, къ варварскому пантеизму, или вѣрнѣе — пандемонизму, безликаго „жителя пещеръ“? Тайна Рериха — по ту сторону культурнаго сознанія, въ „подземныхъ нѣдрахъ“ души, въ бытійномъ сумракѣ,

гдѣ кровно связаны идолы и люди, и звѣри, и скалы, и волны. Мистичность Рериха, можно сказать, полярна Врубелевской мистичности. Въ „ненормальномъ“, неприспособленномъ житейски тайновидцѣ-Врубелѣ — все человѣчно, психологически заострено до экстаза, до полнаго изнеможенія воли. Въ творчествѣ исключительно „нормальнаго“ и житейски-приспособленнаго Рериха человѣкъ или ангелъ уступаютъ мѣсто изначальнымъ силамъ космоса, въ которыхъ растворяются безъ остатка. „Кристалловидная“ форма Врубеля, дробная и колючая, — готическая, стрѣльчатая форма — какъ бы насыщена трепетомъ человѣческаго духа. Рериху, наоборотъ, словно недостаетъ средствъ для возсозданія „подобія Божія“: тяжело-закругляется и распластывается контуръ, которымъ онъ намѣчаетъ своихъ каменныхъ „человѣковъ“, узорныя одежды срослись съ ними, какъ панцыри нѣкіихъ человѣкообразныхъ насѣкомыхъ, и лица — какъ маски безъ выраженія, хоть и отплясываютъ ноги священные танцы, и руки простерты къ чудеснымъ знаменіямъ небесъ...

На московскомъ „Союзѣ“ 1909 года былъ выставленъ большой холстъ Рериха темперой — „Поморяне“, въ тонѣ котораго сказалось вліяніе фресокъ quatrocento. Создавая композицію этой картины, въ первый разъ пришлось ему связать нѣсколько крупныхъ фигуръ въ движеніи; съ этой задачей онъ не вполнѣ справился и предпочелъ вернуться къ импровизованнымъ символическимъ пейзажамъ, оживленнымъ мелкими фигурами. Въ 1911 году на „Мірѣ Искусства“, въ томъ же Первомъ корпусѣ, опять появилась серія этихъ пейзажей. Между ними — „Варяжское море“, „За морями — земли великія“, „Старый король“, „Каменный вѣкъ“. Послѣдняя картина — темпера, мерцающая золотистой гаммой, — какъ и написанный нѣсколько раньше „Небесный бой“,

принадлежатъ къ самымъ плѣнительнымъ Рериховскимъ грезамъ. Одновременно развивалась и его декораціонная дѣятельность. Напомню объ эскизахъ нѣсколькихъ постановокъ, принесшихъ ему славу театральнаго мастера: „Фуэнте Овехуна“ (Лопе де Вега) для „Стариннаго театра“ бар. Н. В. Дризена, „Пэръ Гюнтъ“ (Ибсенъ) для Московскаго Художественнаго, „Принцесса Малэнъ“ (Матерлинкъ) для Камернаго въ Москвѣ, два дѣйствія „Князя Игоря“ (оп. Бородина) и балетъ Стравинскаго „Весна Священная“ для Дягилева. Театральные эскизы Рериха написаны темперой (иногда пастелью). Темперная техника становится вообще излюбленной его фактурой. Масло заброшено. И краски расцвѣтаютъ феерично, свѣтлыя и пряныя, изливающія роскошь восточныхъ тканей. Въ произведеніяхъ послѣдняго періода именно красочныя задачи преобладаютъ надъ остальными. Темы попрежнему — „Рериховскія“, но чувствуется, что главное вниманіе художника сосредоточено на изысканностяхъ цвѣта, отъ которыхъ, на мой взглядъ, вѣетъ все болѣе и болѣе... иллюстраціоннымъ холодомъ. Эта декоративная нарядность „новаго“ Рериха, въ сочетаніи съ окаменѣлой формой и съ волшебной суровостью общаго замысла, можетъ быть и придаетъ его позднѣйшимъ работамъ особую остроту сказочности... и все таки жаль „прежняго“ Рериха, менѣе эффектнаго и театральнаго и глубже погруженнаго въ омуты своей стихіи.

Я не разъ испытывалъ это чувство на выставкахъ въ годы войны. Рерихъ ослѣплялъ, но какъ то меньше убѣждалъ. Онъ выработался въ виртуоза-фантаста самоцвѣтныхъ гармоній, но ни въ рисункѣ, ни въ композиціи дальше какъ будто не шелъ... На послѣднемъ „Мірѣ Искусства“, о которомъ мнѣ пришлось писать, въ роковой годъ революціи, Рерихъ былъ представленъ сорока

новыми произведеніями, между которыми выдѣлялись — „Веленія неба“, „Мехески — лунный народъ“, „Озерная деревня“, „Знаменіе“, „Три радости“... Всего не припомню. Да какъ то и тогда уже, на самой выставкѣ, не отдѣльно воспринимались эти картины, не уводили каждая въ свой особый міръ, а переливались и мерцали вмѣстѣ, какъ яркія полосы драгоцѣнной парчи.

VI. „МОЛОДЫЕ“ МОСКВИЧИ.

ще до раскола „Союза русскихъ художниковъ“ на петербургскій „Міръ Искусства“ и московскій „Союзъ“, намѣтилась въ Москвѣ группа начинающихъ живописцевъ и скульпторовъ, одинаково чуждыхъ, какъ стилизму петербуржцевъ, такъ и нео-реализму москвичей. Эта группа (большей частью выходцы изъ Училища живописи и ваянія) объединилась сперва около журнала „Искусство“, издававшагося всего одинъ годъ (1904—1905), подъ редакціей Н. Я. Тароватаго, а въ слѣдующемъ году, когда сталъ выходить въ свѣтъ ежемѣсячникъ „Золотое Руно“ Н. П. Рябушинскаго, примкнула къ его выставкамъ. Первое выступленіе московскихъ аргонавтовъ называлось „Голубая Роза“. Въ художественныхъ кругахъ оно вызвало немалую сенсацію. Общество въ то время еще не было пріучено къ быстрой смѣнѣ направленій. Не успѣлъ водрузить своего знамени „Союзъ“, какъ появились ужъ какіе то непокорные новички и отгораживались отъ старшаго поколѣнія новаторовъ съ юношескимъ высокомѣріемъ. Участвовали на „Голубой Розѣ“ почти никому невѣдомые тогда — Павелъ Кузнецовъ, Н. Міліоти, Сапуновъ, Судейкинъ, Сарьянъ, Крымовъ, Уткинъ, Якуловъ, Феофилактовъ и др. Критика встрѣтила ихъ неласково. Даже въ передовомъ лагерѣ Петербурга и Москвы не могли простить декадентамъ „Золотого Руна“ незрѣлой пре-

тенціозности подражанія Морису Дени и другимъ постъ-имрессіонистамъ, о которыхъ начинали достигать слухи въ Россію. Но непріятнѣе всего было въ этомъ модернизмѣ, возросшемъ въ теплицѣ московской меценатской „утонченности", явно-любительская расплывчатость символическихъ намѣреній въ духѣ Матерлинка и нарочитое пренебреженіе рисункомъ. Изысканность красочныхъ сочетаній была на лицо, но для чисто-декоративныхъ цѣлей эта живопись была черезчуръ интимна, а для станковой интимности недоставало ей формальной завершенности. Полотна молодыхъ москвичей походили на смутные эскизы фантастическихъ панно, предназначенныхъ неизвѣстно для какихъ стѣнъ, въ то время какъ сами авторы были увѣрены, что именно подобными лирическими мерцаніями красокъ, туманными симфоніями цвѣта, и дѣлается поэзія картины.

И все же талантливость дебютантовъ „Голубой Розы" бросалась въ глаза. Мнѣ какъ то сразу почувствовалось, что вотъ въ русскую живопись влилась новая, свѣжая струя: „направленіе" минуетъ, таланты останутся и найдутъ дорогу. И когда редакція „Золотого Руна" обратилась ко мнѣ съ просьбой написать статью въ журналѣ, критическую, но и отдающую должное экспонентамъ „Голубой Розы", я написалъ эту статью, наперекоръ общему недоброжелательсту, сочувственно отозвавшись о московской „символической" молодежи. Впечатлѣніе меня не обмануло. Не прошло нѣсколькихъ лѣтъ, какъ обнаружились ярко и для всѣхъ убѣдительно дарованія перечисленныхъ выше художниковъ, хотя объединившее ихъ направленіе, дѣйствительно, сошло на-нѣтъ вмѣстѣ съ прекратившимъ вскорѣ свое существованіе „Золотымъ Руномъ".

Вдохновителями этой группы были не только французы „Понтавенской школы", продолжатели того чисто-красочнаго

симфонизма, къ которому пришли французскіе импрессіонисты въ началѣ XX вѣка. На молодыхъ москвичахъ отразился и геній Врубеля и творчество другого безвременно угасшаго мастера большого поэта, прекраснаго колориста, единственнаго въ своемъ родѣ воскрешателя призраковъ... въ эту эпоху мечты о томъ, что было и не будетъ вновь: Борисова-Мусатова.

Мусатовъ одна изъ самыхъ трогательно-страдальческихъ фигуръ въ русскомъ художественномъ пантеонѣ. Маленькій, больной горбунъ отъ рожденія, онъ прожилъ свой недолгій вѣкъ въ мечтахъ — даже не о прошломъ, а о какомъ то своемъ призрачномъ мірѣ нѣжности и красоты, который окрашивался для него въ увядшіе цвѣта бѣлоколонныхъ барскихъ затишій. Грезой о несбыточной любви можно назвать всю его живопись, начиная съ 1898 года (если не ошибаюсь), когда послѣ нѣсколькихъ лѣтъ Парижа и упорныхъ занятій у Кормона, онъ вернулся въ Россію и написалъ извѣстный „Автопортретъ“, находящійся теперь въ Музеѣ Александра III. Это свѣтлый и красочный plein'air, четко отразившій уроки французскаго импрессіонизма, но уже съ примѣсью чего то очень субъекивнаго и русскаго: Мусатовской мелодіи, Мусатовской мечтательной печали. Поэзіей родимыхъ призраковъ уже волнуетъ и тѣнистый садъ, на фонѣ котораго изобразилъ себя художникъ, и старомодное платье молодой женщины, его сестры, сидящей рядомъ; но краски напоминаютъ еще о раннихъ кавказскихъ и крымскихъ этюдахъ художника. Въ то время ему шелъ двадцать восьмой годъ. Затѣмъ, въ теченіе всего какихъ нибудь шести-семи лѣтъ Мусатовъ создаетъ, одну за другой, свои картины-грёзы (вмѣстѣ съ подготовительными этюдами около ста холстовъ), насыщенныя однимъ и тѣмъ же настроеніемъ, одной и той же грустью: грустью женскихъ образовъ-тѣней,

такихъ похожихъ другъ на друга, тихихъ, безнадежно-забытыхъ, о чемъ то вспоминающихъ въ запустѣніи старинныхъ парковъ, въ осеннемъ сумракѣ и на зарѣ весенней, подлѣ баллюстрадъ съ бѣлыми вазами, цвѣточныхъ клумбъ и сонныхъ водоемовъ.

Эти женщины въ волнистыхъ платьяхъ трицатыхъ годовъ, съ локонами, падающими на покатыя плечи, — непрерывная Мусатовская пѣснь безъ словъ. Ими наполнено его воображеніе и тоска по неизвѣданному счатью. Гдѣ бы ни работалъ онъ, въ саратовской „Слѣпцовкѣ“, или въ „Зубриловкѣ“, или на дачѣ близъ Хвалынска, или въ Подольскѣ около Москвы, или наконецъ въ Турусѣ, заштатномъ городкѣ Калужской губерніи, вездѣ преслѣдуютъ его тѣ же привидѣнія дѣвъ, унылыхъ и прекрасныхъ скиталицъ въ тишинѣ завороженной усадебныхъ аллей. Онѣ бродятъ, одинокія, парами и вереницей, останавливаются задумчиво возлѣ садовыхъ памятниковъ съ плачущими амурами, смотрятся въ воды бассейновъ, чинно всходятъ по широкимъ лѣстницамъ въ бѣлые пустынные дома и выходятъ опять, безъ цѣли, молча, нездѣшнія, неприкаянныя, хрупкія... Въ болѣе ранней серіи рядомъ съ ними мелькаетъ иногда призракъ кавалера въ чулкахъ и пудренномъ парикѣ... Мнѣ запомнился циклъ картинъ на посмертной выставкѣ Мусатова: „Вдвоемъ“... Но затѣмъ мужскія фигуры исчезаютъ совершенно и все безнадежнѣе и туманнѣе становятся стройные силуэты Мусатовскихъ незнакомокъ въ кисеѣ и шелкахъ, серебристыхъ, блѣдно-лиловыхъ, голубыхъ желтыхъ, блекло-пунцовыхъ, на фонѣ узорной зелени боскетовъ и трельяжей. Такъ вспоминаются теперь, годъ за годомъ, эти признанія геніальнаго горбуна, эти сладостно-грустныя лирическіе миражи: „Quand les lilas refleuriront“... (1899), „Встрѣча у колонны“ (1901), „Гобеленъ“ „Прогулка при закатѣ“ (Музей Александра III,

1902), „Водоемъ“, „Изумрудное ожерелье“ (1903), „Призраки“ и четыре эскиза акварелью къ фрескамъ (Третьяковская галлерея) и, наконецъ, „Requiem“ (1905).

На этомъ Реквіемѣ (попавшемъ тоже въ Третьяковскую галлерею), поздней осенью 1905 года, оборвалась жизнь художника. На тридцать пятомъ году. Его пѣснь осталась недопѣтой... Еще одна горькая утрата для русскаго искусства! Борисова-Мусатова научились цѣнить только... передъ самой его смертью. Даже въ 1903 году „Міръ Искусства“ отказался принять на выставку превосходный, образцово написанный „Водоемъ“. Оригинальная композиція этой картины (двѣ женскія фигуры на фонѣ гладкихъ водъ, отражающихъ прибережныя деревья и лѣтнее облачное небо), звучныя краски и колдовство проникающей ее печали — могли бы сдѣлать честь любому б о л ь ш о м у мастеру. „Водоемъ“ поразилъ меня, когда я увидѣлъ его на выставкѣ въ помѣщеніи Академіи, и затѣмъ восхищеніе крѣпло каждый разъ, что я любовался имъ въ московскомъ собраніи Гиршмана. Но вотъ... надо было умереть Мусатову, чтобы современники поняли, какая блогодатная сила ушла отъ насъ вмѣстѣ съ его одинокой жизнью. Бѣдные мы, современники!

Такъ же, какъ Врубеля, Мусатова тянуло къ фрескѣ. Недаромъ онъ смолоду увлекался Пюви де Шаванномъ и добивался чести быть его ученикомъ. Во всей манерѣ Мусатова чувствуется мечта о „большой живописи“: декоративный ритмъ фигуръ, плоскостная перспектива, компановка, ковровая матовость цвѣта. Но сознательно готовиться къ стѣнописи художникъ сталъ лишь въ концѣ жизни, послѣ „Изумруднаго ожерелья“, гдѣ съ ясностью вдохновенной разрѣшена имъ композиція, которой недостаетъ одного: фрескового масштаба. Все, что писалъ Мусатовъ потомъ,

выдаетъ эту мысль о воплощеніи монументальномъ. Но воплотить не удалось ничего. Остались одни эскизы. Напримѣръ, „Екатерина II и Ломоносовъ“ (по заказу какого то техническаго учрежденія) и „Дѣвушка, настигнутая грозой“. Эскизы для стѣнописи, пріобрѣтенные Третьяковской галлереей, — „Весенняя сказка“, „Осенній вечеръ“, „Лѣтняя мелодія“ и „Сонъ Божества“ — тоже не были приняты заказчикомъ. Между тѣмъ, нѣтъ сомнѣнія, что эти акварельные замыслы, переливающіе перламутровыми мерцаніями, просятся на какіе то просторныя, свѣтлыя стѣны. Какой красотой просіяли бы они тогда, напоминая о безсмертныхъ декораціяхъ-сказкахъ итальянскаго кватроченто. Но вотъ... для Пюви де Шаванна стѣны нашлись и какія! А геній нашего саратовскаго мѣщанина остался почти весь на бумагѣ...

Наибольшей популярностью среди „золоторунцевъ“ пользовался Павелъ Кузнецовъ. Онъ началъ, такъ же какъ Судейкинъ и Сапуновъ, съ расплывчатыхъ символическихъ туманностей и, вмѣстѣ съ ними, преобразился въ симфониста плѣнительныхъ красочныхъ изысканностей. Болѣзненное воображеніе придавало большеголовымъ младенцамъ и матерямъ, постоянно возвращающимся въ его композиціяхъ, оттѣнокъ упадочной, подчасъ жутковатой мистики. Но затѣмъ, подъ вліяніемъ поѣздки на Востокъ, въ киргизскія степи, онъ выработался въ проникновеннаго пейзажиста, умѣющаго передать, необычайно простыми живописными средствами, поэзію кочевого простора. Этотъ расцвѣтъ Кузнецова совпалъ съ расцвѣтомъ другого въ высшей степени одареннаго питомца московскаго Училища живописи — Сарьяна, искусство котораго являетъ разительный примѣръ національнаго атавизма. Между „Востокомъ“ Кузнецова и Сарьяна много общаго (почти та же самоцвѣтная, изразцовая гамма), но тамъ, гдѣ русскій евро-

пеецъ Кузнецовъ стилизуетъ, какъ мечтательный эстетъ Мусатовской школы, Сарьянъ, русскій армянинъ, воскрешаетъ красоту предковъ съ непосредственностью истаго азіата. Его живопись, вся на плоскости, сверкаетъ контрастами чистыхъ — оранжевыхъ, изумрудныхъ, желтыхъ, синихъ — тоновъ, насыщенныхъ волшебнымъ зноемъ, которому не умѣемъ подражать мы, сѣверяне. Экзотическіе улицы, базары, звѣри, фрукты и цвѣты Сарьяна, — намѣченные, скорѣе чѣмъ изображенные, декоративно, почти орнаментально, — уводили съ выставокъ „Міра Искусства“ и „Союза“, гдѣ они появлялись, столь непохожіе ни на петербургскую графику, ни на московскій импрессіонизмъ, въ края полуденныхъ очарованій и ковровыхъ узоровъ.

Еще нѣсколько словъ о Крымовѣ.

Началъ онъ весьма робкими, любительскими поисками нѣжно-солнечныхъ прозрачностей. Потомъ пейзажи его постепенно уплотнялись, наливались цвѣтомъ; перспектива углублялась, яснѣли очертанія. Потомъ Крымовъ сталъ неузнаваемъ: отъ новой его манеры повѣяло интимнымъ реализмомъ „маленькихъ голландцевъ“, но была въ ней и графичность, порою рѣзко выраженная. Художникъ метался. Потомъ чисто-композиціонныя задачи увели его въ сторону „большого пейзажа“. Отвергнувъ окончательно импрессіонистскую этюдность, онъ началъ „сочинять“ очень красивыя, но холодноватыя картины съ вырисованными деревьями и удаляющимися планами, по классическимъ образцамъ. Впрочемъ, поворотъ къ картинной конструктивности становился въ ту пору общимъ стремленіемъ... То, чего достигъ Крымовъ на этомъ пути, никогда не казалось мнѣ крупной побѣдой.

VII. НА РУБЕЖАХЪ КУБИЗМА.

Случайно, у одного любителя русского искусства въ Прагѣ, попалась мнѣ на глаза книжка „Аполлона“, одна изъ первыхъ — № 2 1909 года. Я раскрылъ ее наудачу и прочелъ: „Пусть художникъ будетъ дерзокъ, несложенъ, грубъ, примитивенъ. Будущая живопись зоветъ къ лапидарному стилю, потому что новое искусство не выноситъ утонченнаго, оно пресытилось имъ. Будущая живопись сползетъ въ низины грубости, отъ живописи теперешней, культурной, отнимающей свободную волю исканій, — въ мало изслѣдованныя области лапидарности. Будущая живопись начнетъ съ ненависти къ старой, чтобы вырастить изъ себя другое поколѣніе художниковъ, въ любви къ открывшемуся новому пути, который намъ полузнакомъ, страшенъ и органически враждебенъ. И предчувствующій глазъ скользитъ по полированнымъ формамъ Праксителева Гермеса, невольно останавливаясь на дѣтскомъ рисункѣ: онъ точно чуетъ, что свѣтъ прольется черезъ дѣтскій лепетъ...“

Эти слова принадлежатъ изысканнѣйшему изъ міръ-искусниковъ — Баксту. Они были сказаны въ то время, когда „Міръ Искусства“ начиналъ уже свою вторую молодость, отколовшись отъ московской группы „Союза русскихъ художниковъ“. Признаніе знаменательное, пророчество поистинѣ непристрастное къ себѣ

и къ „своимъ“. Мы знаемъ теперь, что оно сбылось полностью. То, что Бакстъ назвалъ „будущей живописью“, стало спустя нѣсколько лѣтъ живописью сегодняшняго дня. Она только оформлялась въ то время, родившись на посмертной выставкѣ Сезанна. Карьерѣ ея въ Россіи мало кто вѣрилъ. Московскія выставки „Голубой Розы“ и „Золотого Руна“, противополагавшія стилизму Петербурга и пейзажному нео-реализму „Союза“ свою какую то утонченную безформенную символику, все еще представлялись „на гребнѣ волны“. Однако быстро надвинулась другая волна, мутная, буйная, разрушительная, пробивая себѣ путь, дѣйствительно „органически враждебный“ исповѣданію „Міра Искусства“, хоть руководители его и доказывали упорно, что ничуть не бывало, что талантливая „лапидарность“ такъ же пріемлема для нихъ, какъ и всякое новшество. Будучи школой вкуса, а не опредѣленной доктриной, міръ-искусники и не могли отрицать въ принципѣ никакихъ художественныхъ исканій, но благожелательство ихъ сводилось на дѣлѣ къ осторожному компромису, который меньше всего удовлетворялъ „молодыхъ“.

И вотъ въ то время, какъ Александръ Бенуа, несмотря на испытанную гибкость своего всепріятія, проводилъ въ печати параллель между современнымъ „примитивизмомъ“ и ранне-христіанскимъ искусствомъ, отвергшимъ красоту языческихъ образцовъ, чтобы начать сначала исторію художественныхъ формъ, „молодые“ обрушивались всей силой аргументовъ, заимствованныхъ у парижскихъ глашатаевъ Сезанна, Гогена, Ванъ-Гога, Матисса, — на изощренные „версали“ и „ампиры“ „Міра Искусства“. Гремя вызывающими манифестами и крикливой рекламой, не скрывая своего презрѣнія къ ретроспективизму и стилизаціи, они требовали во имя чистаго искусства коренной переоцѣнки цѣнностей и воин-

ственно отмежевывались отъ старшаго поколѣнія „отсталыхъ дилеттантовъ“. Началось съ „Союза молодежи“, если не ошибаюсь. Потомъ пошли „Треугольникъ“, „Импрессіонисты“ (на свой образецъ), „Бубновый валетъ“, „Мишень“, „Ослиный хвостъ“, наконецъ — выставки съ совсѣмъ дикими названіями „нарочно“, вродѣ „Трамвай № 4“ и еще почище.

Какихъ нибудь два-три года, и на улицахъ Петрограда и Москвы въ выставочный сезонъ не стало проходу отъ этихъ ультрапередовыхъ демонстрацій, не брезговавшихъ никакой нелѣпицей, лишь бы обратить на себя вниманіе. Зритель пересталъ удивляться обыкновенной новизнѣ, нужны были все болѣе сильныя средства, и „молодые“ изощрялись кто во что гораздъ. Парижъ продолжалъ, конечно, служить заразительнымъ примѣромъ для этой вакханаліи художественнаго скандала, но въ данномъ случаѣ о русскомъ ученичествѣ говорить не приходится. Ученики быстро опередили учителей. Почва оказалась благодарной. Буйно расплодились, какъ грибы послѣ дождика, замысловатые - и з м ы нашихъ бунтарей отъ живописи. Десятки художниковъ оказались сразу главами собственныхъ „школъ“. Групповыя, кружковыя и одиночныя выступленія, прикрытыя иностраннымъ ярлыкомъ, зачастую совершенно не соотвѣтствовавшимъ своей доморощенной „теоріи“, соперничали въ „дерзаніи“. И всѣ дерзающіе требовали исключительнаго признанія, не жалѣя себя, воюя другъ съ другомъ, фокусничая на перегонки, издѣваясь надъ публикой и раздражая ее, хоть и давно ко всему пріученную, широковѣщательнымъ самовосхваленіемъ, малограмотной словесностью въ печатныхъ брошюрахъ и непечатной руганью на своихъ митингахъ: кубисты, футуристы, кубо-футуристы, футоро-кубисты, супрематисты, орфеисты, лучисты, имажинисты и т. д.

Въ этомъ торопливомъ бунтарствѣ безъ руля и безъ вѣтрилъ, въ этой неистовой погонѣ за немедленной извѣстностью и впрямь сказалась какая то анархическая сущность новаго вѣка и, вмѣстѣ, очень національная черта: страстный безудержъ россіянина-самородка, закусившаго удила. Тотъ же самородокъ не такъ давно слѣпо вѣрилъ академическимъ свѣтиламъ и, безропотно терпя нужду и невѣроятныя лишенія, тянулъ лямку, изъ силъ выбивался, вожделѣя „золотой медали“ и „поѣздки заграницу“. Какъ не испытывали только маститые его смиреннаго терпѣнія! Но рухнулъ авторитетъ профессорской учобы, индивидуализмъ былъ провозглашенъ новымъ свѣтомъ, и самородокъ рѣшилъ, что учиться вообще лишнее, даже вредно ему, самородку. Талантъ — и весь сказъ. И развернулся онъ, разгулялся во всю первобытную ширь, куда тамъ Сезанны и Матиссы. Разгулялся, удержу нѣтъ, что хочетъ, то и дѣлаетъ, самъ себѣ и другимъ указчикъ... А ужъ когда стряслась революція, тутъ самородокъ окончательно ошалѣлъ. Ничего подобнаго по наивной сумбурности и кричащему невѣжеству, навѣрное, міръ не видывалъ и, должно быть, не увидитъ... Но объ этомъ послѣднемъ, современномъ, періодѣ нашего новаторства я говорить не собираюсь, такъ какъ знаю о немъ больше по наслышкѣ.

Странную, безконечно пеструю картину представляла русская живопись въ годы изданія мною журнала „Аполлонъ“. Нигдѣ, никогда подобной пестроты не знало художество по ту сторону Вержболова. Иностранцы еще пожалѣютъ, что такъ мало интересовались культурой предреволюціонной Россіи. Зрѣлище было единственное въ своемъ родѣ, соотвѣтствовавшее тому поистинѣ небывалому смѣшенію языковъ, и въ соціальныхъ отношеніяхъ и во всемъ духовномъ и матеріальномъ укладѣ жизни, которое

царило у насъ въ концѣ злополучнаго государствованія Николая II. Всѣ художественныя наслоенія, лѣтъ за пятьдесятъ, сталкивались на поверхности и одновременно находили свою публику, большую и малую, независимо отъ „новыхъ словъ“ и увлеченій передового лагеря. Можно даже сказать: чѣмъ громче заявлялъ о себѣ этотъ лагерь, тѣмъ настойчивѣе вели свою линію художественныя группы и учрежденія, которымъ, казалось бы, давно вышелъ срокъ. Новаторство, уже признанное модой, какъ „Міръ Искусства“, и новаторство, которому никакъ не удавалось сдѣлаться моднымъ, столь оно было противорѣчиво, скороспѣло и по-просту малограмотно, только подхлестывали самолюбіе упорныхъ старовѣровъ всѣхъ оттѣнковъ, а заодно съ ними и умѣренныхъ „серединка-наполовинку“, и приспособившихся — „чего изволите“. Они продолжали выступать обществами и кружками и восхищать и продавать попрежнему. Мало того продолжали плодиться, увеличиваться численно, въ извѣстномъ смыслѣ преуспѣвать, увѣренные въ неколебимости покупателя, неуязвимые для критики.

Въ однихъ и тѣхъ же выставочныхъ зданіяхъ непрерывно чередовались самые несовмѣстимые „смотры искусства“. Изъ году въ годъ прибавлялись къ нимъ новыя выставки, но старыя не унывали, иныя даже пріосанились послѣ нѣсколькихъ лѣтъ явнаго упадка. Въ неразберихѣ мнѣній и лозунговъ, вызванной все той же неистовой молодежью, создалась почва для реакціи. Зрителя опять потянуло къ передвижникамъ. „Вчерашній день“ окрѣпъ на художественномъ рынкѣ. И пестрота еще усилилась. Вся скала вкусовъ и притязаній, отъ „правизны“, переходящей въ ремесленничество магазинное, до крайней „лѣвизны“, не грезившейся заядлымъ pittori futuristi, оказалась на виду. Повторяю, ни Парижъ,

XVI

ни Берлинъ, ни Лондонъ, ни одинъ европейскій центръ не вмѣщалъ одновременно такого разнообразія живописныхъ направленій, толковъ и кружковъ, борящихся за мѣсто подъ солнцемъ, — такого культурнаго разноязычія. Конечно вездѣ, особенно въ нашъ смятенный вѣкъ, существуютъ соперничающія и рѣзко враждебныя другъ другу теченія (хотя бы квартетъ парижскихъ Салоновъ). Но... эта русская анархія съ безчисленными „претендентами", эти контрасты и въ техникѣ и въ духѣ искусства, эта неувядаемость давно осужденныхъ пережитковъ и смѣхотворныхъ провинціализмовъ и этотъ фанатическій натискъ новаторовъ „море по колѣно"! Но... съ одной стороны, этотъ неистощимый вкусъ къ стилю и къ стилямъ, изысканные праздники театральнаго декораторства, возрожденіе старины, своей и чужеземной, народнаго кустарничества, религіозной живописи, ампирной классики, итальянскаго ренессанса, и съ другой — упрямый эпигонизмъ, какого не зналъ міръ, безнадежное повтореніе задовъ! И рядомъ эта отсебятина, не признающая никакихъ преградъ, поцвѣтистѣе, да поудалѣе, и это слѣпое преклоненіе передъ Матиссами послѣ одного посѣщенія Щукинской галлереи, и это восхищеніе древне-русской иконой, и это смѣшное подражаніе уличнымъ лубочнымъ вывѣскамъ, „которыя во сто кратъ интереснѣе Эрмитажа", и это всюду распространившееся антикварство, умиленіе передъ мебелью краснаго дерева изъ дѣдовской усадьбы и бисернымъ ридикюлемъ прабабушки, и эти выставки, одна за другой: Петербургское Общество, Акварелисты, Академическая, Передвижная, Новое Общество, Союзъ, Міръ Искусства, Московское Товарищество, Вѣнокъ, Союзъ Молодежи и т. д., все это сосуществованіе утонченности до чертиковъ и принципіальной корявости, консерватизма непробуднаго и своеволія безудержнаго,

европейства и азіатчины, космополитизма, народничества, декадентства, кубизма, классицизма, импрессіонизма, византійства, футуризма вплоть до „контръ-рельефовъ“ Татлина, — все это столпотвореніе живописи могло случиться только въ Россіи и только въ XX вѣкѣ...

Нельзя отрицать также, что лапидарная, по выраженію Бакста, живопись нашей молодежи, не взирая на клички и теоріи, заимствованныя по большей части у Парижа, сразу обрѣла черты національныя. Для послѣдовательнаго ученичества ей недоставало прежде всего школьной выдержки. Сдѣлаться подлиннымъ сезанистомъ или гогенистомъ не такъ то просто. Отнюдь не достаточно, „возненавидѣвъ“ старую живопись, огрубѣть, распоясаться и дать волю темпераменту. То, что завѣщалъ Сезаннъ въ качествѣ метода — наука очень тонкая, хоть и чуждая утонченности графической, хоть и рекомендующая простѣйшее, геометрическое воспріятіе природы. Сезаннъ, такъ же какъ Гогенъ или Деренъ, или кубисты Меценже, Глэзъ и др. — завершители долгихъ преемственныхъ поисковъ формы. Несмотря на свою парадоксальную новизну, въ сущности они связаны традиціей съ достиженіями ряда живописцевъ чистой воды, по восходящей линіи — отъ импрессіонистовъ къ барбизонцамъ, къ Курбе, къ Делякруа и т. д. Отъ этой преемственной школы народа съ очень высокой художественной культурой наши самородки стояли чрезвычайно далеко. Имъ понравилась модная грубость, но живописный смыслъ ея они не уразумѣли. Они переняли внѣшніе пріемы новѣйшихъ французовъ, пріемы дерзскіе, революціонные, крайніе (рѣзко и черно обведенный контуръ, анатомическая деформація, геометрическое дробленіе формъ, обратная перспектива и пр.), но многоопытная осторожность въ пользованіи этими пріемами осталась имъ недоступной.

Да и влекло ихъ, русскихъ бунтарей,, совсѣмъ къ другому: къ почвенной красотѣ лубка, къ народному гротеску, къ домотканной пестряди, къ самодѣльнымъ набойкамъ, къ прянику Архангельскаго издѣлія, къ ремесленному „примитиву“ нашихъ вывѣсокъ съ кренделями, сахарными головами и бутафорскими дынями, словомъ, опять таки — влекло ихъ къ узору, къ декоративности, къ неисторическому, первобытно-грубому, но все же — стилю. Не даромъ въ Москвѣ такой исключительный успѣхъ выпалъ на долю Маттиса, самаго декоративнаго изъ парижскихъ новаторовъ. Этимъ объясняется и то, что какъ ни враждовала „молодежь“ съ „Міромъ Искусства“, болѣе талантливые представители ея примкнули къ его выставкамъ: Гончарова, Ларіоновъ, Машковъ, Канчаловскій, Альтманъ и многіе другіе. Вѣроятно примкнули бы и всѣ, почти безъ исключенія, если бы ихъ приняли.

Впрочемъ, оговариваюсь. Параллельно съ подражаніемъ Сезанну и его буро-зеленой гаммѣ, Маттису яростноцвѣтному и безымяннымъ вывѣсочныхъ дѣлъ мастерамъ, а также кубистамъ, разъяснившимъ новое свое исповѣданіе въ извѣстной книжкѣ „Du cubisme“ Меценже-Глэза, которой молодежь зачитывалась въ обѣихъ столицахъ; параллельно съ безконечными серіями „натюрмортовъ“ — яблокъ, грушъ и апельсиновъ, грубо вылѣпленныхъ жестяными красками, голыхъ натурщицъ, будто сложенныхъ угловато изъ деревянныхъ отесковъ, какихъ то грузныхъ уродовъ съ руками и ногами культяпами, изображенныхъ только для „фактурныхъ цѣлей“; параллельно съ этой фабрикой окрашенныхъ объемовъ и плоскостей, вскорѣ сталъ пробиваться, дружа со всѣми крайностями одичавшей формы, и тотъ динамическій футуризмъ, о которомъ трезвонилъ urbi et orbe римскій гражданинъ поэтъ Маринетти. Самыя картины итальянскихъ футуристовъ такъ и остались, кажется, не-

извѣстны нашей молодежи, но опубликованные тезисы о безпощадной борьбѣ съ пассеизмомъ, о прозрачности вещества, о „красотѣ скорости", объ изображеніи бѣгущей лошади съ десятью парами ногъ и т. д. — кружили головы самородкамъ не меньше, чѣмъ совѣтъ Меценже-Глэза „отречься отъ геометріи Эвклида" и заняться проблемой четвертаго измѣренія. А затѣмъ появились первыя парижскія ласточки, кубо-футуристскія композиціи преображеннаго Пабло Пикассо, которому Сергѣй Щукинъ отвелъ почетную комнату въ своей московской галлереѣ. Этого было достаточно для новаго переворота въ молодыхъ исканіяхъ. „Скрипки" Пикассо о четырехъ измѣреніяхъ и „безпредметные" конгломераты плоскостей, оттѣненные обрывками словъ печатнымъ шрифтомъ (и написанныхъ кистью, и прямо, наклейкой на холстъ, газетныхъ лоскутовъ) раздразнили до умопомраченія бунтарей изъ нашей Академіи, Школы Общества Поощренія Художествъ и Училища живописи и ваянія. Во мгновеніе ока создалась цѣлая литература кубо-футуристская, нашедшая, какъ это ни странно, большой кругъ читателей. Темъ для нея было достаточно. Чуть ли не черезъ день возникали новыя школы, съ программами одна другой головоломнѣе. Послѣ кубизма, такъ сказать натуралистическаго, отчасти же съ примѣсью академизма и романтизма, появился кубизмъ отвлеченный, вслѣдъ ему — кубизмъ переходный къ футуризму, затѣмъ посткубизмъ, преслѣдующій синтезъ „въ противовѣсъ аналитическому разложенію формы", и нео-футуризмъ, отрѣшившійся вовсе „отъ картины, какъ отъ плоскости", покрытой красками, и замѣнившій ее „экраномъ, на которомъ цвѣтная плоскость замѣнена свѣтоцвѣтной движущейся"... и такъ далѣе безъ конца.

Увѣровавъ въ математическую метафизику Римана и Гинтона и въ футуризмъ, который даже перекрестили было по русски

въ „будетлянство“, — неугомонные новаторы рѣшили и вовсе упразднить живопись. Безпредметныя свои картины принялись дѣлать изъ чего попало: изъ кусковъ дерева, жести, мочалы, слюды, расположенныхъ извѣстнымъ образомъ, съ расчетомъ вызывать „эмоціи сочетанія матеріаловъ“, словомъ — докатились до „рельефовъ“ и „контръ-рельефовъ“ Татлина (назначеннаго при совѣтской власти чуть ли не коммиссаромъ изобразительныхъ искусствъ въ Москвѣ). Открытіе Татлина, вѣроятно и заслужившее ему этотъ отвѣтственный постъ, заключается въ томъ, что онъ вовсе отказался отъ плоскости для живописи, а ввелъ ее въ трехмѣрное пространство, создавая свои „сочетанія матеріаловъ“ въ видѣ разнообразно сложенныхъ изъ дерева, желѣза, стекла и т. п. — какъ бы лучше сказать? — моделей, сооруженій, показывающихъ въ натурѣ то, что прежде проэктировалось кубистами на плоскости. Впослѣдствіи, насколько я слышалъ, Татлинъ же ввелъ и д в и ж е н і е въ свои фигуры, слѣдуя вѣроятно модной формулѣ о совпаденіи времени съ четвертымъ измѣреніемъ...

Такъ вотъ это то искусствовоззрѣніе, въ результатѣ окончательно порвавшее съ живописной традиціей, осталось безусловно въ сторонѣ отъ „Міра Искусства“. Къ этимъ „низинамъ лапидарности“, къ этимъ тупикамъ отвлеченной сверхъ-эстетики пути „Міру Искусству“ были заказаны. Мутная волна кубо-футуризма не захлестнула его выставокъ. Всѣ же остальные ручьи и потоки „водъ весеннихъ“, пробурливъ на свободѣ свой срокъ, влились въ концѣ концовъ въ русло, прорытое уже четверть вѣка назадъ дягилевцами, заявившими, что искусство — „улыбка Божества“.

Чѣмъ же объяснить „неувядаемость“ „Міра Искусства“, наперекоръ шумной кампаніи „слѣва“? Почему эта группа поглотила сначала талантливыхъ москвичей „Золотого Руна“, а затѣмъ приручила

и „лапидарную“ молодежь? Отчего именно „Міру Искусства“, вовремя освободившемуся отъ балласта полупередвижниковъ „Союза“, принадлежала неизмѣнно руководящая роль, и все подлинно-яркое въ эту четверть вѣка исходило отъ него или къ нему приходило? Отчего, несмотря на лихорадочную эволюцію передовыхъ вкусовъ и на шаткость примиренческой позиціи занятой „Міромъ Искусства“, ничего не создалось прочнаго взамѣнъ, и въ этомъ смыслѣ успѣхъ его безусловенъ?

Мнѣ кажется, что я уже отвѣтилъ. Причинъ нѣсколько. Во первыхъ, не въ примѣръ другимъ организаціямъ, „Міръ Искусства“ являлся оазисомъ высокой художественной культуры. Этого преимущества его вождей никто не оспаривалъ. „Лѣвизна“ оппозиціонныхъ кружковъ соперничала съ махровымъ невѣжествомъ. Самыя законныя претензіи и живыя идеи „молодыхъ“ преподносились въ столь сыромъ видѣ и съ такой приправой неумной словесности, что колебалась вѣра даже у благожелателей. Во-вторыхъ, головокружительность этой смѣны одного теоретическаго обоснованія живописи другимъ. Художники не успѣвали сосредоточиться надъ поставленной себѣ задачей, какъ ужъ возникала новая, и вчерашняя правда объявлялась ересью. Ни одно намѣреніе, ни одно творческое усиліе не вызрѣвало. Третья причина (въ тѣсной связи съ двумя первыми) — тотъ эстетическій разнобой эпохи, о которомъ я сказалъ выше. Безконечно трудно было какимъ бы то ни было новаторамъ завоевать прочныя позиціи въ обстановкѣ нашей предреволюціонной вавилонской башни. Общественное мнѣніе, сбитое съ толку разнорѣчивыми расколами въ художественной средѣ, обиліемъ шумливыхъ начинаній, сумасбродствомъ закусившихъ удила юнцовъ и упорствомъ „стариковъ“, настроенныхъ непримиримо ко всякому „декадентству“ и вообще ко

всему, что не было водой на ихъ мельницу, — общественное мнѣніе, — культурное меньшинство, „дѣлавшее погоду“, — оставалось какъ бы нейтральнымъ, но естественно тяготѣло къ художественному объединенію, которое заслужило право на авторитетъ многосторонней и уже многолѣтней своей дѣятельностью на различныхъ поприщахъ (историческія выставки, охрана памятниковъ старины, кустарное дѣло, театръ, украшеніе книги и т. д.), и просвѣщеннымъ европеизмомъ, и тонкимъ чувствомъ стиля, и познаніями по части исторіи искусства. И все же главная причина неудачи молодого похода противъ „Міра Искусства“ во имя „чистой живописи“, во имя освобожденія живописи отъ литературы ретроспективизма, отъ утонченности, „отнимающей свободную волю исканій“, — заключается въ отсутствіи крупныхъ, дѣйствительно имѣющихъ власть вязать и развязывать, дарованій. Ихъ не взрастили русскія низины лапидарности. Это безспорно. И попрежнему самые яркіе изъ нашихъ художниковъ послѣдняго призыва — таланты, обязанные своей зрѣлостью не „Бубновымъ Валетамъ“ и „Мишенямъ“, а „Міру Искусства“. Между ними выдѣляются Петровъ-Воткинъ, Борисъ Григорьевъ, Александръ Яковлевъ и Шухаевъ.

Нѣсколькими словами о творчествѣ этихъ художниковъ я и закончу мои „Силуэты“.

Крестьянинъ Саратовской губерніи по происхожденію, Петровъ-Водкинъ принадлежитъ къ числу тѣхъ исключительно одаренныхъ русскихъ талантовъ, которые придаютъ особый оттѣнокъ современной нашей живописи. Пожалуй — и не только современной живописи: оттѣнокъ почвенной, варварски-свѣжей силы, насыщенной однако западно-европейскимъ эстетизмомъ, характеренъ для многихъ явленій всей нашей сравнительно молодой художественной

культуры. Не этотъ ли оттѣнокъ обнаруживаетъ органическую двойственность (если не раздвоенность) — какую то противорѣчивость ея природы: элементарность, такъ сказать, „отъ земли“ и одновременно изощренность, явно-заимствованную и почти всегда лишь поверхностно ассимилированную?... Не отсюда ли, главнымъ образомъ, и вопіющіе, очень русскіе, недочеты по части формы? Въ ней, въ формѣ, особенно сказывается отсутствіе преемственной культуры. Большинство русскихъ сезаннистовъ и кубистовъ самымъ наглядным образомъ подтверждаютъ это замѣчаніе. Я уже оговорился, что талантливы и Кончаловскій, и Гончарова, и Ларіоновъ, и многіе другіе, но картины ихъ, — какъ бы не относиться къ избранному ими направленію, — оставляютъ впечатлѣніе... недоведенныхъ до конца опытовъ. Между ними нѣтъ мастера, который бы пріобрѣлъ широкое вліяніе на современниковъ... Я ужъ не говорю о вліяніи за предѣлами родины.

Но развѣ не мастеръ Петровъ-Водкинъ? Думается мнѣ — больше, чѣмъ кто нибудь изъ художниковъ послѣдняго призыва. Заражающая сила его искусства, во всякомъ случаѣ, очень велика, если судить по количеству учениковъ, пишущихъ по его методу (педагогической дѣятельности онъ съ увлеченіемъ предается давно , и я не сомнѣваюсь, что вліяніе его могло бы распространиться и внѣ Россіи. Среди „молодыхъ“ Петровъ-Водкинъ — надо признать — явленіе исключительное. Въ дни живописнаго разгильдяйства и сенсаціонныхъ извращеній, онъ возлюбилъ рисунокъ и композицію, выработалъ свой рисунокъ и свою композицію, никому не подражая, обрѣтя сразу „лицо“. Воспріятіе Петрова-Водкина подлинно индивидуально; въ сознательной „неправильности“ его анатоміи — большая убѣдительность. Это не стилизація, а стиль, не деформація академической пластики по тому

или другому рецепту, а непосредственное формотворчество. Методъ его работы близокъ къ методу старинныхъ мастеровъ. Для того, кто видѣлъ, напр., хотя бы рисунки Дюрера въ Вѣнскомъ Альбертинумѣ, сопоставленіе этихъ рисунковъ съ картинами великаго нѣмца обнаруживаетъ въ его творчествѣ путь отъ живописнаго документа къ собственно-живописи, къ картинѣ. Петровъ-Водкинъ поступаетъ такъ же. Онъ зарисовываетъ сначала и рисуетъ потомъ, съ тою же вѣрой въ благородство воображаемой формы и въ высокую миссію искусства. При этомъ — не повторяя никого изъ древнихъ, воплощая видѣніе, „непостижное уму". Вѣрный рыцарь своего пластическаго идеала, онъ въ то же время и прирожденный монументалистъ. Огромные размѣры иныхъ его „Головъ", рѣзкоусловныхъ по тону, сбивали съ толку даже его почитателей, но стоитъ вообразить эти головы частями какихъ то декоративныхъ „ансамблей", и онѣ перестаютъ пугать... Если и можно говорить о недочетахъ его формы, то лишь въ отношеніи живописной фактуры (напр., онъ пишетъ масломъ такъ, чтобы дать впечатлѣніе темперы, — зачѣмъ? не проще ли писать темперой?)

Русская дѣйствительность не дала въ распоряженіе Петрова-Водкина нужныхъ ему стѣнъ; онъ остался поневолѣ станковымъ художникомъ и въ послѣднее время отъ фигурныхъ композицій монументальнаго размаха все чаще уклонялся къ яркоцвѣтной nature morte. Я слышалъ отъ многихъ, что лучшая картина, написанная за годы революціи въ Россіи, — „Скрипка" Петрова-Водкина; называли мнѣ и другія его произведенія, выдѣлявшіяся на фонѣ совѣтскаго горе-имажинизма и футуризма. Къ сожалѣнію, объ этомъ сегодняшнемъ періодѣ мастера, повидимому весьма продуктивномъ, я ничего не могу сказать, но, оглядываясь назадъ, вплоть до 1908 года, когда я познакомился съ Петровымъ-Вод-

кинымъ, только что вернувшимся изъ поѣздки заграницу, я нахожу въ его творчествѣ такую послѣдовательность трудолюбивыхъ усилій, такое упорство художнической вѣры, что готовъ въ свою очередь повѣрить его „расцвѣту“ даже въ это кромѣшное безвременье, угасившее столько талантовъ.

Я помню, какъ тогда, четырнадцать лѣтъ назадъ, мнѣ понравились южные этюды Петрова-Водкина (онъ былъ страстнымъ путешественникомъ въ юношескіе годы и скитался по Италіи, Пиренеямъ, Алжиру, Сахарѣ); въ нихъ чувствовалась любовь къ природѣ, проникновенная и преображающая. Тогда же онъ, впервые въ Россіи, выступилъ на упоминавшемся уже „Салонѣ“ (1909). Затѣмъ его отдѣльная выставка была устроена „Аполлономъ“ На ней, рядомъ съ жанрами изъ парижскаго быта, „Буржуа изъ Théâtre du quartier“, двумя отвлеченными композиціями — „Берегъ“ и „Колдуньи“, было выставлено около сорока „Африканскихъ этюдовъ“ и большая, замкнувшая этотъ экзотическій циклъ, картина — „Рожденіе“... Я написалъ тогда въ предисловіи къ каталогу, что Петрову-Водкину, русскому кочевнику, тѣсно въ современномъ городѣ, гдѣ на всѣхъ лицахъ — маски, и тѣла спрятаны подъ уродливыми одеждами, что онъ, номадъ, подобно Гогену грезитъ о красотѣ первобытной, о прекрасномъ дикарѣ, отдающемъ горячую плоть свою горячему солнцу... Но въ дальнѣйшемъ Петровъ-Водкинъ по стопамъ Гогена не пошелъ. Онъ остался въ Петербургѣ и, болѣе того, рѣшительно „отвлекся“ отъ солнечной природы, сосредоточился на полу-аллегорическихъ композиціяхъ съ архитектурной трактовкой пейзажа и монументальной человѣческой наготой. Его картины-панно приблизились, ритмической своей замкнутостью, къ фрескамъ итальянскихъ кватрочентистовъ, но остротой рисунка и яростью красокъ напоминали и о современномъ

плакатѣ. Таковы появившіеся вслѣдъ за „Рожденіемъ“ — „Сонъ“, „Женщины“ (1910), „Изгнаніе изъ рая“, „Мальчики“ (1911), „Купаніе краснаго коня“ (1912), „Юность“ (1913), и др. Въ годы войны художникъ испыталъ свои силы и въ батальномъ жанрѣ, увлекся также древней иконописью — „Богоматерь умиленіе злыхъ сердецъ“ (1914) — и далъ рядъ natures mortes съ фруктами, въ которыхъ масляныя краски доводились имъ до предѣльной силы тона. Но, повторяю, говорить объ этихъ работахъ трудно, не зная послѣдующихъ...

Еще труднѣе подвести итогъ творчеству другого крупнѣйшаго изъ молодыхъ русскихъ художниковъ — Бориса Григорьева, одерживающаго теперь, на заграничныхъ выставкахъ, побѣду за побѣдой. Я не видѣлъ послѣднихъ его берлинскихъ и парижскихъ работъ — видѣлъ только воспроизведенія въ журналахъ.

По внѣшнему характеру эти работы являютъ новый этапъ художника; геометрическое разложеніе (или, если угодно, построеніе) формы сближаетъ его съ кубистами. Но по существу онъ остался тѣмъ же Григорьевымъ: необычайно острымъ и „злымъ“ психологомъ современнаго вырожденія. И въ этомъ глубокое отличіе его отъ правовѣрныхъ кубистовъ, изгнавшихъ изъ живописи психологію, вмѣстѣ съ прочей литературой, сосредочившихся на живописномъ выявленіи, такъ сказать, „голыхъ“, вещественныхъ, схемъ природы, вплоть до рѣшительной безпредметности изображенія. Григорьевъ пользуется „кубическимъ“ пріемомъ, вѣрнѣе — намеками на этотъ пріемъ, для усиленія психологическаго воздѣйствія образа. Упрощая, граня, дробя форму на плоскостныя отдѣльности, онъ усугубляетъ начертательную выразительность сатиры... Потому что никакъ иначе не назовешь „портреты“ Григорьева (между ними выдѣлялся „Мейерхольдъ“ на „Мірѣ Искусства“

1915 года) и тѣ бытовые „русскіе типы", которые онъ сталъ писать въ послѣднее время. Не гротески, а именно сатиры, ѣдкія до жуткой безпощадности, до полнѣйшаго отрицанія „подобія Божіяго" въ человѣческомъ ликѣ. Какъ документъ нынѣшней коммунистской „Россіи" эти бѣсовскія маски Григорьева впечатляютъ глубокомучительнымъ цинизмомъ правды. Наблюдательность его буйнаго таланта сказалась въ нихъ неподражаемо-ядовито.

Былъ ли такимъ прежде Борисъ Григорьевъ, этотъ парадоксальный русакъ, возросшій на парижскихъ бульварахъ, влюбленный въ Монмартръ, въ больныя прихоти Города и въ его уличныхъ жрицъ, вдохновленный отравленными гримасами Тулузъ-Лотрека и раскрашеннымъ сладострастіемъ Ванъ-Донгена? Мнѣ кажется, что былъ; въ первыхъ же работахъ, отчасти подражательныхъ Судейкинскимъ пасторалямъ, обнаружились въ немъ это чувство упадка и этотъ вкусъ къ упадку. Блестящіе карандашные наброски Григорьева (немного внѣшне-блестящіе) всегда казались мнѣ какимъ то разоблаченіемъ низкаго, звѣринаго въ человѣкѣ, будь то парижскіе буржуа, или портовые рабочіе, или дѣти, играющіе въ скверѣ. Недаромъ восхитительны его рисунки животныхъ... Отъ нихъ — какой многозначительный уклонъ къ звѣрскимъ и изувѣрскимъ маскамъ послѣднихъ выставокъ!

Современная русская — „эмигрантская" — живопись пользуется большимъ успѣхомъ у иностранцевъ. Въ сущности, только теперь Западъ начинаетъ узнавать художественную Россію XX вѣка; правда, онъ зналъ достаточно плохо и прошлые ея вѣка... Въ Парижѣ, послѣ Бакста, давно уже ставшаго парижаниномъ, „завоевываетъ" театры Судейкинъ; въ Берлинѣ прогремѣлъ Григорьевъ; въ Сѣв. Америкѣ блистаютъ Рерихъ и Анисфельдъ; въ Софіи вызываютъ восторги театральныя постановки Браиловскаго; въ Каирѣ

Билибинъ, случайно туда эвакуированный изъ Крыма, оказался „первымъ художникомъ". Парижъ, относящійся вообще скептически ко всему чужеземному, оцѣнилъ и тонкіе портреты Сорина („héritier inspiré des grands portraitistes de la fin du XVIII siècle" — какъ выразился о немъ французскій критикъ), и декоративныя необычайности Ларіонова и Гончаровой, и впечатляющіе музыкой вѣковъ архитектурные пейзажи Лукомскаго. Но, кажется, наибольшій успѣхъ выпалъ на долю Александра Яковлева и Василія Шухаева, этихъ близнецовъ изъ академической мастерской Кардовскаго, провозгласившихъ догму нео-академизма (къ сожалѣнію, и ихъ послѣднихъ работъ я не видѣлъ и потому долженъ ограничиться общими замѣчаніями).

Вся сила тутъ, конечно, въ приставкѣ „нео". Исповѣданіе Яковлева и Шухаева — отнюдь не старый, школьный, академическій канонъ, разъ навсегда данный, недопускающій деформаціи. Новый канонъ, такъ сказать, пластиченъ; онъ пріобрѣтаетъ тотъ или иной характеръ въ соотвѣтствіи съ композиціоннымъ ритмомъ и съ общимъ изобразительнымъ заданіемъ картины, оставаясь прочной системой формальныхъ взаимодѣйствій... Понятно ли? Яковлевъ и Шухаевъ, прежде всего, апологеты самой механики рисунка, линейнаго построенія формъ. Въ вѣкъ, узаконившій пренебреженіе контуромъ во имя индивидуализма и непосредственности красочнаго пятна, — это возстановленіе въ правахъ карандаша немалая дерзость со стороны художниковъ, считающихъ себя новаторами, какими они въ дѣйствительности и являются. Возстановлены ими не только права карандаша, но и обязательность объективной дисциплины; художническая воля противопоставлена импрессіонистскому „наитію", сверхличное знаніе — индивидуальнымъ поискамъ, чувству природы — „контроль" надъ природой.

Дальнѣйшій выводъ — артельный методъ творчества, исполненіе картинъ содружествомъ мастеровъ... Опыты въ этомъ направленіи Яковлева и Шухаева (создавшихъ въ послѣднее время цѣлую школу въ Россіи) были прерваны, но результатамъ, достигнутымъ ими совмѣстно, въ тѣсномъ сотрудничествѣ (хотя бы проектамъ росписи Казанскаго вокзала въ Москвѣ) нельзя отказать въ убѣдительности (сужу по фотографіямъ). Во всякомъ случаѣ, очень знаменателенъ этотъ исходъ русскаго „міръ-искусническаго" стилизма, пріявшаго и отчасти претворившаго всѣ искушенія новѣйшаго формотворчества, — къ модернизованному классицизму. То же самое, вѣдь, наблюдается и въ лагерѣ „крайнихъ" новаторовъ. Кубисты и футуристы, или экспрессіонисты (какъ ихъ стали называть въ Германіи), съ Пикассо во главѣ, круто повернули къ Энгру и Пуссену. Нео-академизмъ, нео-классицизмъ — вотъ пароль наступающихъ дней. И это такъ понятно. Послѣ смятенія, развала и хаоса предшествующаго десятилѣтія, возвратъ живописи къ порядку, къ закономѣрности — діалектически неизбѣженъ...

Но окажется ли дѣйственно-творческимъ это возвращеніе къ развѣнчанной мудрости предковъ, возродится ли снова европейская живопись, какъ бывало много разъ, переболѣвъ очередной болѣзнью вѣка, наполнится ли опять водой живою сосудъ ея священный, — это ужъ вопросъ не столько внутреннихъ законовъ художественной эволюціи, сколько общихъ историческихъ судебъ.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

Стр.

Вмѣсто введенія 5

I. На смѣну передвижникамъ 9

Успѣхъ русской живописи въ 70—80-е годы — 9. Эстетика передвижниковъ — 13. Методы академическаго реализма — 17. Значеніе фотографіи — 23. Сравненіе съ Западомъ — 25. „Пожаръ“ въ концѣ XIX вѣка — 27. Выходъ въ свѣтъ „Міра Искусства“ — 29. Новое художественное исповѣданіе — 33. Неудача „міръ-искусниковъ“ и ея причины — 39.

II. Новаторы переходной полосы 47

Отъ старыхъ формъ къ новымъ — 47. Сближеніе нѣсколькихъ непохожихъ художниковъ — 49. В. Васнецовъ, Суриковъ, Нестеровъ — 53. Рябушкинъ — 58. Малявинъ — 60. „Не ждали“ Рѣпина — 62. Сѣровъ — 63.

III. Импрессіонизмъ и русскій пейзажъ 71

Русское „солнце съ натуры“ — 71. Левитанъ — 73. Левитановцы и сѣровцы — 80. К. Коровинъ — 81. Головинъ — 82. Богаевскій — 83. Современная „свобода“ живописи — 85.

IV. Стилисты „Міра Искусства“ 87

Regia Versaliarum — 87. „Школа“ А. Бенуа: Сомовъ, Лансере, Добужинскій — 91. Этюды А. Бенуа и его „Версали“ — 95. „Германизмъ“ міръ-искусниковъ — 100. Судейкинъ, Сапуновъ, Бакстъ, Стеллецкій и др. — 102. Увлеченіе театромъ — 108.

V. Врубель и Рерихъ 110

VI. „Молодые“ Москвичи 133

Выставка „Голубой Розы“ — 133. Борисовъ-Мусатовъ — 135. П. Кузнецовъ, Сарьянъ, Крымовъ — 137.

VII. На рубежахъ кубизма 139

Предсказаніе Бакста — 139. Взбунтовавшіеся самородки — 142. Предреволюціонная вавилонская башня — 144. Русскій кубо-футуризмъ — 147. Петровъ-Водкинъ — 151. Григорьевъ — 154. Яковлевъ и Шухаевъ — 156.

ВОСПРОИЗВЕДЕНІЯ HORS TEXTE

Трехцвѣтныя автотипіи

Стр.

Ѳ. А. Малявинъ — „Бабы“ (масло — 1904). . . . . 56—57

В. А. Сѣровъ — „Ида Рубинштейнъ“ (подкраш. рис. углемъ— 1910). 72—73

Неотипіи

I. Н. Н. Ге — „Что есть истина?“ (масло — 1890) . . . . . 8—9

II. В. М. Васнецовъ — „Гусляры“ (масло — 1899). . . . . 16—17

III. В. И. Суриковъ — „Меншиковъ въ Березовѣ“ (масло — 1883). . 24—25

IV. И. Е. Рѣпинъ — „Не ждали“ (масло — 1884). . . . . 32—33

V. М. С. Нестеровъ — „Пустынникъ“ (масло — 1888). . . . . 40—41

VI. А. П. Рябушкинъ — „Ѣдутъ!“ (масло — 1901). . . . . 48—49

VII. В. А. Сѣровъ — „Выѣздъ Екатерины II на соколиную охоту“ (гвашь — 1902). . . . . 64—65

VIII. К. А. Коровинъ — „Весенняя пѣсня“ (масло — 1900) . . . . 80—81

IX. А. Н. Бенуа — „Въ Версали“ (гвашь — 1906). . . . . 88—89

X. А. Н. Бенуа — „Итальянская комедія“ (гвашь — 1908). . . . . 96—97

XI. К. А. Сомовъ — „Дама на диванѣ“ (акварель — 1903). . . . . 104—105

XII. К. А. Сомовъ — „Прогулка“ (акварель — 1901). . . . . 112—113

XIII. Е. Е. Лансере — „Петръ Великій у Зимняго Дворца“ (гвашь — 1906). 120—121

XIV. М. А. Врубель — „Панъ“ (масло — 1899). . . . . 128—129

XV. Н. К. Рерихъ — „Зміевна“ (темпера — 1914). . . . . 136—137

XVI. В. Е. Борисовъ-Мусатовъ — „Изумрудное ожерелье“ (масло — 1903). . . . . 144—145

Замѣченныя опечатки

Напечатано:				Надо читать:
На стр.	21,	6	строка сверху: холотъ	холстъ
„ „	30,	5	„ сверху: Людовиковъ Имперіи	Людовиковъ и Имперіи
„ „	42,	10	„ сверху: восхищалимесь	восхищались
„ „	50,	15	„ сверху: въ XVII вѣкѣ и	въ XVII вѣкѣ
„ „	93,	14	„ сверху: отъ	онъ
„ „	102,	12	„ снизу: „дермезы“	„дормезы“
„ „	107,	7	„ сверху: бывшая	бывшій
„ „	136,	8	„ сверху: счатью	счастью

„РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ“

четыре роскошно изданныхъ тома, большимъ in 4⁰, (280 красочныхъ репродукцій съ произведеній русской живописи) подъ редакціей Сергѣя Маковскаго, выпускаются въ свѣтъ, „Чешской Графической Уніей“ въ Прагѣ съ участіемъ книгоиздательства „Наша Рѣчь“.

Первый томъ, подъ заглавіемъ „Икона“, посвященъ иконописнымъ памятникамъ XIV—XVII столѣтій; второй томъ — художникамъ XVIII-го и первой половины XIX-го вѣковъ, подъ заглавіемъ „Художники-классики“; третій томъ — „Художники-реалисты“ — посвящается живописи второй половины XIX-го вѣка, и четвертый томъ — „Художники-стилисты“ — живописи послѣднихъ десятилѣтій.

Каждый томъ включаетъ 70 репродукцій трехцвѣтной автотипіей, исполненныхъ „Чешской Графической Уніей“ въ Россіи съ оригиналовъ, находящихся въ національныхъ галлереяхъ и частныхъ собраніяхъ Петербурга и Москвы.

Каждому тому предпосланъ пояснительный историческій очеркъ, составленный редакторомъ изданія.

Изданіе выходитъ въ свѣтъ одновременно на четырехъ языкахъ — чешскомъ, французскомъ, англійскомъ и нѣмецкомъ.

Первые тома выйдутъ осенью этого года. Въ число 70 цвѣтныхъ репродукцій, которыя даетъ томъ „Русской Живописи“, посвященный Иконѣ, входятъ снимки съ образцовыхъ произведеній древней иконописи (подвергнувшихся въ послѣдніе годы очисткѣ отъ темнаго лака и позднѣйшихъ записей) изъ Русскаго Музея Александра III, Третьяковской Галлереи и частныхъ собр.

„Художники классики“ (второй томъ) представлены воспроизведеніями работъ: Левицкаго, Рокотова, Боровиковскаго, Кипренскаго, Алексѣева, Щедрина, Лосенко, Венеціанова, гр. Ѳ. Толстого, Брюллова, М. Лебедева, А. Иванова, Тропинина, Бруни, Ѳедотова.

Школа русскаго реализма,— „Художники реалисты“ (третій томъ), связанныс съ выставками „Товарищества передвижниковъ“, — представлена типичными картинами: Крамского, Перова, Прянишникова, Рѣпина, Константина и Владиміра Маковскихъ, Верещагина, Шишкина, Ге, Сурикова, В. Васнецова, Савицкаго, Куинджи, Саврасова, Полѣнова, Остроухова и др.

Наконецъ, въ четвертый томъ, посвященный „Художникамъ-стилистамъ“, входятъ произведенія мастеровъ, которые пріобрѣли большую извѣстность въ XX вѣкѣ и примыкаютъ такъ или иначе къ выставкамъ „Міра Искусства“. А именно произведенія: Врубеля, Сѣрова, А. Бенуа, Сомова, Лансере, Левитана, Нестерова, К. Коровина, Рябушкина, Малявина, Головина, Малютина, Рериха, Борисова-Мусатова и др.

За всѣми справками обращаться въ Чешскую Графическую Унію А. О. Прага-Вышеградъ (Praha-Vyšehrad. Česká grafická Unie, akc. spol.).

Иллюстрированные проспекты посылаются безплатно по первому требованію.

Книгоиздательство

„Наша Рѣчь“ въ Прагѣ.

Книги по искусству:

„Артисты Московскаго Художественнаго Театра за рубежемъ“. Подъ ред. Сергѣя Маковскаго. Сборникъ статей и воспоминаній (М. Германовой, О. Книпперъ-Чеховой, В. Качалова, Е. Чирикова, С. Маковскаго и др.), съ многочисленными снимками „художественниковъ“ въ роляхъ (автотипіей) и съ трехцвѣтнымъ воспроизведеніемъ Сѣровскаго портрета К. С. Станиславскаго. — **10 фр.**

Борисъ Соколовъ. „Мятежъ или исканіе?“ (Объ искусствѣ, поэзіи, театрѣ и духовной жизни въ совѣтской Россіи). Изящное изданіе, обложка по рисунку А. Арнштама. — **8 фр.**

Сергѣй Маковскій. „Силуэты Русскихъ Художниковъ“. 160 стр. Съ двумя трехцвѣтками и 16 неотипіями hors texte (произвед. Ге, В. Васнецова, Сурикова, Рѣпина, Нестерова, Малявина, Рябушкина, Сѣрова, К. Коровина, А. Бенуа, Сомова, Е. Лансере, Врубеля, Рериха, Борисова-Мусатова). Обложка исп. Л. Чириковой. 15 нум. экземпляровъ на бѣлой голландской бумагѣ. — **15 фр.**

Готовятся къ печати:

Сергѣй Маковскій. „Русская Религіозная Живопись“. 128 стр. Съ двумя трехцвѣтками и 16 неотипіями (древнѣйшія русскія иконы, фрязь и прочее.).

Сергѣй Маковскій. „Отъ Левицкаго до Ѳедотова.“ (Очерки русской живописи въ XVIII и нач. XIX вв.). 160 стр. Съ двумя трехцвѣтками и 16 неотипіями.

Склады изданій:

Прага: „Наша Рѣчь“. Praha II., Kateřinská 40.

Берлинъ: „Rodina“. Charlottenburg, Kantstr. 24.

Парижъ: Société Anonyme de Presse, de Publicité et d'Éditions, 22, rue d'Anjou.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ND
688
M35
1922
c.1
ROBA

Makovsky, Sergei
Konstantinovich
Siluetui russkikh
khudozhnikov.

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 03 07 04 006 3